

اڪياد

حامدي کاشميري

امکانات

یہ کتاب فخر الدین علی احمد مہموریل کمیٹی حکومت اتر پردیش
 لکھنؤ کے مالی تعاون سے شائع ہوئی —

امکانات

(تنقیدی مقالات)

ڈاکٹر حامدی کاشمیری

ناشر

حامدی کاشمیری

ادارہ ادب شاہین مار سرنیگر

کشیپور

(جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ)

- مصنف ۔ ڈاکٹر حامدی کاشمیری
 بار اول ۔ ۱۹۸۴ء
 تعداد ۔ ایک ہزار
 طابع ۔ جے، کے آفیسٹ پریس، دہلی
 قیمت ۔ ساٹھ روپے

مصنف کی دیگر تصانیف

- جدید اردو نظم اور یورپی اثرات
- غالب کے تخلیقی سرچشمے
- نئی صیت اور عصری اردو شاعری
- اقبال اور غالب
- نامہ کاظمی کی شاعری
- حرف راز (اقبال کا مطالعہ)
- کارگہ شیشہ گری (میر کا مطالعہ)

انشاب

کشمیری نئی نسلوں

کے

نام

حامدی کاشمیری

خاک و خوں کی وسعتوں سے باخسب کرکرتی ہوئی
 اک نظر امیکاں ہزار امیکاں سف و کرکرتی ہوئی

بائی

مندرجات

صفحہ نمبر

- ۱۔ عرض حال ۸
- ۲۔ میر کی شاعری کا سرریٹک پہلو ۱۰
- ۳۔ غالب کی شخصیت ۱۹
- ۴۔ فانی کا تخلیقی ذہن ۲۸
- ۵۔ حسرت کا شاعرانہ مرتبہ ۳۶
- ۶۔ حسرت کا تصور عشق ۴۳
- ۷۔ فیض کی رومانیت ۵۰
- ۸۔ اے روشنیوں کے شہر۔ ایک مطالعہ ۵۹
- ۹۔ فراق کا شعری ادراک ۶۶
- ۱۰۔ اقبال کی غزلوں میں موضوعیت کا مسئلہ ۷۹
- ۱۱۔ اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو ۸۷
- ۱۲۔ معاصر نظم کا علامتی کردار ۹۶
- ۱۳۔ جدید اردو شاعری میں طنز و مزاح ۱۰۷
- ۱۴۔ نئی نظم، آٹھویں دہائی کی دہلیز پر ۱۱۴
- ۱۵۔ شاعری میں علامت کا عمل ۱۲۳
- ۱۶۔ عالمی معیار اور اردو شاعری ۱۳۴
- ۱۷۔ ہستی تنقید ۱۴۳

عربی حال

پیش نظر مجموعے میں میرے سولہ تنقیدی مقالات شامل ہیں جو اردو کے بعض اہم قدیم و جدید شعراء اور شاعری کے بعض نئے اور مخصوص رجحانات کے بارے میں گزشتہ آٹھ دس برسوں میں لکھے گئے ہیں ان میں چند مقالے سیناروں میں بھی پڑھے گئے ہیں یہ سارے مقالے اردو کے مقتدر جہراء میں چھپ چکے ہیں۔

ان مقالوں میں شامل مطالعہ شعراء کی تخلیقی حیثیت کی تفہیم اور تعین قدر کیلئے ان کے سوانحی یا تاریخی حالات سے تعریف کرنے کے بجائے ان کی تخلیقات پر ہی ساری توجہ مرکوز کی گئی ہے اور تخلیقات کے حوالے سے ہی حسب ضرورت ان کے ذہنی، سماجی یا عصری رویوں کی نشاندہی کرنے کی کوشش کی گئی ہے، ظاہر ہے کہ تنقید کا یہ وجودی اور تجزیاتی انداز اس فلسفیانہ یا مباشرتی تنقید کے برعکس ہے جو اردو میں سکھ راج الوقت کی حیثیت رکھتی ہے اور جو فنکار کی شخصیت اور عہد سے متعلق ممکنہ معلومات کے انبار لگاتی ہے اور اسی کی روشنی میں اس کے (فنکار) ذہنی، فکری اور تہذیبی رویوں کی تشریح کا کام کرتی ہے۔ میرے نزدیک یہ طریق نقد خالص ادبی تنقید کے بنیادی اصولوں کی نفی کرتا ہے۔ اس لئے کہ نقاد پیش نظر فن پارے سے صرف نظر کر کے ان سوانحی، تاریخی یا مباشرتی حالات سے راست رشتہ قائم کرتا ہے، جو تخلیقی فن کے محرکات کی حیثیت سے شاید اہمیت تو رکھتے ہوں۔ مگر فن یا اس کا بدل قرار نہیں دیے جاسکتے۔ نتیجتاً

نقاد کی حیثیت ہی نہیں، بلکہ اس کا وجود بھی مشتبہ ہو جاتا ہے، ادبی نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ مکمل یافتہ تخلیق کے لسانی نظام کے غائر تجزیاتی مطالعے سے اس بنیادی تنہی قریبے تک رسائی حاصل کرے، جو تخلیق کی اصل ہے، اور حقیقی زندگی سے انقطاع کرنے کے باوجود زندگی کے حقائق کی نئی بصیرت عطا کرتا ہے۔ نقاد اپنے مہم جویانہ عمل میں قاری کو بھی اپنے ساتھ نفیس ادراک حیرت اور مسرت کے انوکھے اور دل بہنریر مرحلوں سے گزارتا ہے، اس طرح سے ادب کی ایک نئی جمالیاتی سماجی اور تہذیبی مسنویت کی تلاش دریافت میں تنقید کی کارگزاری کا تعین ہو جاتا ہے، میں نے اپنے مقالوں میں تنقید کے اسی طریق کار کو صحتی الواسع روار کھنے کی سعی کی ہے۔

میں اپنی رفیقہ حیات کا سراپا سپاس ہوں، جنہوں نے مقالات کی ایک بڑی تعداد میں سے پیش نظر مجموعے کے لئے سولہ مقالات کا انتخاب کیا اور انہیں محنت اور سلیقے سے ترتیب دیا۔

میں پروفیسر آفاق احمد اور برادر م نثار اعظمی صاحب کا شکر گزار ہوں جنہوں نے کتاب کی اشاعت میں بعض مفید مشورے دیئے۔

آخر میں میں جناب نضر الدین علی احمد سمبوری ٹیٹو کے ارباب اختیار کا شکریہ ادا کرنا اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتا ہوں جنہوں نے کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں مالی تعاون سے نوازا۔

حامدی کا شمیری
(ڈاکٹر حامدی کا شمیری)

مسعود منزل، میرک آباد شاہیماہ
کشمیر۔

میر کی شاعری کا سرریٹک پہلو

موجودہ صدی کے آغاز سے یورپ میں ادبی شعور کے تغیر پذیر ہونے کے نتیجے میں یکے بعد دیگرے مختلف تحریکوں کا جو نوبہ نو سلسلہ شروع ہوا اس کی مثال تاریخ میں ہمیں ملتی۔ علامت نگاری، پیکریت، اظہاریت اور تاثیریت کے بعد کمپوززم، مستقبلیت، تجریدیت، نور و مائیت، داوازم اور سرریٹک نے فنی اور ادبی اظہارات میں روایت شکنی، تجربہ پسندی اور جدت طرازی کے ایک ولولہ خیز اور غلغلہ آفریں دور کا آغاز کیا ان میں سے کئی تحریکیں زور و شور سے شروع تو ہوئیں، مگر کچھ وقت گزرنے کے بعد اپنی قوت، اثر انگیزی اور جاذبیت سے محروم ہو گئیں اور ماضی کا جھمبہ بن کر رہ گئیں۔ اس وقت موقع نہیں ہے کہ ان کے محرکات و عوامل یا عروج و زوال کے اسباب کا جائزہ لیا جائے یہ کام کسی اور وقت کے لئے اٹھا رکھتے ہیں۔ تاہم مقالے کے آغاز ہی میں ان کے ذکر سے یہ جتنا مقصود ہے کہ موجودہ صدی کے تیز رفتار اور ہوشیار حالات و تغیرات نے فنکارانہ شعور کو واقعاً ایک بحرانی حالت سے آشنا کیا اور اس کے موثر لسانی، اظہار کے پیچیدہ اور گہمیر مسئلے سے نمٹنا کوئی آسان کام نہ تھا۔ اس مسئلے سے نمٹنے کے لئے اور خاص کر زبان و بیان کے روایتی اسالیب کی ازکار رفتگی

کے پیش نظر تجربہ پسندی کے نئے رویوں کی تشکیل و تعین ناگزیر تھی۔

سرریلیزم بھی ۱۹۱۳ء کے آس پاس ایک نئے ادبی شعور کے اظہار کی ضرورت اور روایتی اسالیب اظہار کی بے معنویت کے احساس کی بنا پر ایک ادبی تحریک کے طور پر سامنے آیا۔ ۱۹۲۲ء میں سرریلیسٹوں کا پہلا مینی فیسٹو منظر عام پر آیا، اس میں سرریلیزم کو PURE PSYCHIC ART کے مترادف قرار دیا گیا۔ اس نظریے کے مطابق شاعر کا شعور خارجی محرکات کا دست نگر ہونے کے بجائے داخلی مسجبات پر مکمل انحصار کرتا ہے۔ اور حقیقت سے ماوراء ایک نئی حقیقت کو خلق کرتا ہے۔ اس تحریک کے علمبرداروں مثلاً فلپ سوپول، لونی آراگاں، پال ایلیارڈ اور برتھون نے اپنے ترجمان LITTERATURE کے ذریعے اپنے انقلابی خیالات کا اظہار کیا۔

سرریلیزم کے مؤیدین محض اظہار و اسلوب کی جدت پسندی پر زور نہیں دیتے بلکہ زندگی، سماج، کائنات اور فن کے بارے میں بھی ایک نئے اور روایت شکن طرز فکر کے حامی رہے ہیں۔ سب سے پہلے جو چیز سرریلیزم کو فکری اور تخلیقی سطح پر ماقبل کے ادوار کے شعری رویوں سے مختلف بناتی ہے وہ خارجی اور داخلی حقیقتوں کے بارے میں اس کا مخصوص اور باغیانہ رویہ ہے۔ حقیقت کے تئیں شعری رویے کی صحت یا عدم صحت کا مسئلہ ہر دور کی طرح موجودہ صدی میں بھی شاعروں اور نقادوں کی پریشانی اور حیرانی کا باعث بنا ہوا ہے۔ قدیم یونان میں سب سے پہلے افلاطون اور ارسطو نے حقیقت کی مختلف اور متضاد تاویلیں کی ہیں۔ ارسطو کا حقیقت کے بارے میں یہ نظریہ کہ فنکارانہ سطح پر یہ نئی تشکیل کے مرحلے سے گزرتی ہے، نہ صرف افلاطون کے نظریہ نقالی کا ابطال کرتا ہے۔ بلکہ آنے والی کئی صدیوں تک تخلیقی رویوں کی اساس اور جواز بھی پیش کرتا رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف وقتوں میں مثلاً سترھویں اور اٹھارویں صدی میں انگلستان میں کلاسیکی شعرا نے، اور پھر انیسویں صدی میں فرانس کے حقیقت نگاروں نے تخیل سے زیادہ خارجی حقیقت کی عکاسی کی اہمیت پر زور دیا۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ مجموعی طور پر خارجی حقیقت کی تخیلی تشکیل ہی شعری عمل کی بنیاد فراہم کرتی رہی ہے۔ کولرج نے بھی اسی نظریے کی پروردہ کالت کی ہے۔ اس کے خیال میں تخیل کے تشکیلی

عمل سے حقیقت کی قلب مابہت ہوتی ہے اور اس طرح سے شعری تفاعل کا جواز میسر ہوتا ہے۔

لیکن انیسویں صدی کے اواخر میں نثر نویس کے علامہ نگاروں نے اور پھر بیسویں صدی میں سرطیسٹوں کے یہاں تخلیقی فن کے ضمن میں خارجی حقیقت کے تئیں شعری رویے میں ایک بنیادی تبدیلی کا اظہار ملتا ہے۔ یہ تبدیلی نمایاں طور پر سرطیسٹوں کے یہاں نظر آتی ہے۔ گسکوٹن اور ہربرٹ ریڈ نے سرطیزم پر تنقیدی نظر ڈال کر سب سے پہلے اس تبدیلی شدہ رویے کی وضاحت کی۔ سرطیسٹ رویے کی رو سے شاعر خارجی حقیقت سے مکمل انحراف کر کے تخلیقی محویت کے عالم میں، لاشعور کی تاریک گہرائیوں سے ابھرنے والے مکمل یا شکستہ پکیروں اور منور پرچھائیوں سے علاقہ رکھتا ہے جو ایک غیر حقیقی صورت حال کو خلق کرتی ہیں۔ یہ رویہ بالکل ہی طور پر خارجی حقیقت سے انقطاع کے عمل کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس کی رو سے فنکارانہ ذہن کی حقیقت سے کسی راست لقاؤم مفاہمت یا رشتے کی تسبیح ہو جاتی ہے۔ اس طرح سے تنہا کی تشکیلی کارفرمائی، جس پر کولرین نے زور دیا ہے، خارجی از بحث ہو جاتی ہے۔ یہاں معاملہ کچھ اور ہے یعنی یہ چشم ظاہر کو بند کر کے دیدہ باطن کو دکھانے کا عمل ہے یہاں تک کہ اندر سے اگنے والی نارید شبے رابطہ پر اسرار اور سیال حقیقت ہی جو لاشعور سے منسلک ہے۔ اصلی حقیقت بن جاتی ہے۔ فرائیڈین نظریے کے مطابق لاشعوری ہیجانات کی مجسم کاری ہی فن کی صورت اختیار کرتی ہے چنانچہ خواب، محویت اور غنودگی تخلیقی عمل کے لئے فضا آفرینی کا کام کرتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سرطیزم حقیقت کے بحران کا اشاریہ ہے۔ غور سے دیکھئے تو یہ حقیقت کے بحران ہی کا نہیں بلکہ ایقول Egon Friedell حقیقت کے خاتمے کا اعلان نامہ بن جاتا ہے۔ حقیقت سے مکمل طور پر لا تعلق اختیار کر کے یہ کیونزم جو زیادہ سے زیادہ حقیقت کو DE-REALIZE کرنے پر زور دیتا ہے سے بھی ایک قدم آگے بڑھ جاتا ہے۔ حقیقت کے خاتمے یا زوال کے اعلامیہ کو محض ایک فنکارانہ منلوں مزاجی بابا غیبانہ رویے پر ہی محمول نہیں کیا جاسکتا یہ سائنسی بنیاد بھی رکھتا ہے۔ طبیعیات کے جدید انکشافات کے مطابق بھی خارجی حقیقت کے بارے میں روایتی تصورات کی شکست ہو رہی ہے۔ اضافیت اور کانٹم کے نظریات کے علاوہ برگسٹن اور نیٹشن کے خیالات اور خاکسار فرائیڈل کے نفسیاتی تجزیوں نے بھی

کائنات اور فطرت کی اصلیت کے اعتبار اور ٹھوس پن پر کاری ضربیں لگائی ہیں اور انسانی فہم و نقل کی بنا پر حاصل کردہ علم مشتبہ ہو گیا ہے یہ عجیب اتفاق ہے کہ انسانی ذہن کے ان دونوں شعبوں نے طریقی کار کے اختلاف کے باوجود حقیقت کی تلاش و تحقیق کے سفر میں آگہی کے ایک نقطہ عروج پر پہنچ کر کم و بیش مساوی نتائج اخذ کیے ہیں۔ یہ بھی سچ ہے کہ سائنسی علم نے فنکارانہ شعور کو گہرے طور پر متاثر کیا ہے۔ خارجییت کی بے اعتباری کے پیش نظر داخلیت پسندی کا رجحان فروغ پانے لگا ہے سرریٹیلوں کے یہاں یہ رویہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ خارجی حقیقت کی بے رنگی اور فزائیکی سے بیزار ہو کر انہوں نے لاشعوری زندگی کی وحشت، بہاؤ اور رنگارنگی کو محسوس کیا۔ یہ سوچنا صحیح نہیں کہ سرریٹیزم خارجی اور داخلی زندگی میں کسی نقطہ اتصال کی تلاش کرتا ہے۔ اس کے برعکس یہ حقیقت سے پہلے رشتوں کی شکست کمر کے تکیے لاشعور کے آزادانہ اور خود مختارانہ اظہار کی صورت میں داخلی وجود کی شناخت پر زور دیتا ہے، انسان کی داخلی زندگی روشنیوں، سیالوں، خوابوں اور واہموں کی ایک پیرامیٹر، طلسم زادہ تحریر خیر دنیا ہے۔ فنکار تخلیقی اور اک سے اس دنیا کا عرفان حاصل کرتا ہے اور اس پر اس دنیا کی حقیقت کے برق و شعلوں کی منزلیں ہوتی ہیں۔ کینتھ بروکس نے THE WELT BROUGHT VAN میں لکھا ہے۔

”شاعر کا کام حقیقت کی سطحی تفہیم پر پیش کرنا نہیں، جس میں ایک قسم کی مصنوعی اور نقلی وحدت ہوتی ہے، جو ہمارے فہم اور ارادے کی ضرورتوں کی پیداوار ہوتی ہے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ اس مصنوعی وحدت کا طلسم توڑ کر اس کے پس پردہ حقیقی وحدت ہے اسے بے نقاب کرے۔“

تخلی ادراک اور دروں بینی کا عمل میر کے یہاں جتنا اساسی، الہانی اور حاوی ہے۔ اردو کے شعراء میں ہاں سوائے غالب اور کسی کے یہاں نہیں ہے۔ بات محض اتنی ہی نہیں ہے، در نہ یہ کوئی ایسا امتیازی وصف ہے۔ جو میر کی انفرادیت کی ضمانت بن سکے۔ اس لئے کہ یہ عمل اعلیٰ شاعری کے لئے ایک لازمی حیثیت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ میر سے ہی اس کی کوئی تخصیص نہیں ہے نہ ہی اسے سرریٹیزم کی بنیادی

پہچان قرار دیا جاسکتا ہے۔ میر کے یہاں تخلیقی رویے کے تعلق سے ایک امتیازی خصوصیت البتہ اس وقت
 ابھرتی ہے۔ جب ان کی داخلیت پسندی انہیں گرد و پیش کی زندگی، فطرت، سیاست اور معاشرت سے
 مراجعت کروا کے انہیں نہال خانہ ذات میں اترنے کی ترغیب دیتی ہے اور وہ ایک انجانی اور پراسرار
 صورت حال سے متضاد ہوتے ہیں اور وہی وہ رویہ ہے جو بنیادی طور پر انہیں سرریلیٹوں سے قریب
 کرتا ہے۔ میر کے خارجی حقیقت سے انقطاع تعلق سے یہ مطلب نہیں لیا جانا چاہیے کہ وہ ذہنی اور
 فکری زندگی کی سطح پر اس سے بیگانہ رہے۔ میر جیسے باشعور اور ہرگز متغیر شاعر کے لئے یہ ممکن نہ تھا وہ
 تمام عمر اس کا سامنا کرتے رہے، تاہم اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہیں ہوگا کہ سوانحی سطح کے علاوہ
 تخلیقی سطح پر بھی ان کے لئے اس سے کسی مفاد ہمت یا رشتے کی استواری ضروری تھی۔ اپنے تخلیقی ذہن کے
 لازوال حیرتوں تک رسائی حاصل کرنے کے بعد ان کے لئے خارجی حقیقت سے رجوع کرنے کی کیا
 ضرورت تھی؟ واقعہ یہ ہے کہ میر کی باطنی دنیا خارجی دنیا سے کسی راست حوالے کا کام نہیں کرتی یہ ان
 کی شخصیت کی تخلیقی قوتوں — ان کی جبلت، لاشعور، حسیت ادراک اور وجدان کی ترکیب
 تشکیل سے ایک نئی، نادیدہ اور نادارہ کار شکل اختیار کرتی ہے۔ اس دنیا کے کردار ان کے خواب،
 آندوئیں، مجتہد رشتے، التباس، یہاں تک کہ اس کے مظاہر و موجودات مثلاً زمین، آسمان، ہوا،
 بادل، سبزہ، بھول، شجر اور کوہ دودیا بھی ایک نئی اور حیرت خیز صورت اختیار کرتے ہیں۔ تقلیب
 کا یہ عمل عقلی استدلال کے بجائے خواب کی منطق کو روا رکھتا ہے اور اسی میں ان کا سرریلیٹمی انداز مضمحل
 ہے۔ یہ گویا داخلی حقیقت کا نجلی ادراک ہے جو منتشر روانہ حسیت کا زائیدہ ہے۔ یہ کام میر نے آج
 سے کئی سو برس پہلے علم و کتاب کی بنا پر نہیں بلکہ وہی طور پر انجام ہے۔ اصل میں جب بھی فنکار غفلت
 کی فرومانگی بے اعتباری اور بے بصیرتی کو محسوس کرتا ہے اور اصلیت کی تلاش میں دردن جاں کا سفر
 کرتا ہے تو سرریلیٹم ہی اس کی منزل بن جاتی ہے۔ موجودہ صدی کے آغاز میں اس رویے کو فروغ ملا
 چنانچہ شاعری کے علاوہ مسوری میں پکا سو، میکس ارلنڈ، مائیر وادریہا، نیش کے یہاں یہ رویہ کارفرما
 ہے۔ گزشتہ عہد میں گوٹے، بلیک، اور غالب کے یہاں سرریلیٹم طرز فکر کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔

ان فنکاروں کے یہاں خواب جو آزادی تجسس اور تخیل کو راہ دیتے ہیں حقیقت کا نعم البدل بن جاتے ہیں۔ اس طرح سے یہ بات مسلم ہو جاتی ہے کہ سرریزم کے باقاعدہ تحریک کی شکل میں مذہب مشہود پر آنے کے سے پہلے اس طرز فکر کے علمبردار موجود رہے ہیں۔ میر کی پوری شاعری لاشعوری وقوعات سے عبارت ہے۔ اور واضح طور پر ان کے سرریسٹک رویے کی توثیق کرتی ہے۔ لیکن ان کو غالب کی طرح جو چیز سرریسٹوں سے ممتاز اور ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ سرریسٹوں کی مانند لاشعور کے خود کار اظہار پر نہیں بلکہ اس کے شعوری احتساب سے گزر کر شخصیت کی دیگر ترکیبی قوتوں یعنی ادراک، حسیات اور عقلیت سے آشنا ہو کر اس کی تقلیدی صورت پر انحصار کرتے ہیں۔ اس صورت میں تخیل بہ شخصیت کا سارا رنگ و نغمہ کشید کرتا ہے اور پیچیدگی ہمہ گیری اور تہ داری پر محیط ہو جاتا ہے۔ سرریسٹوں کی اکثر نظمیں لاشعور کا خود کار اور بے روک اظہار ہیں اور نادانہ حیرت انگیز اور وحشی پیکرول کا رابطہ ایک شیرازہ وحشت نظر آتی ہے۔ پال ایلیارڈ، سوپول اور پکاسو کی نظمیں اس کی مثالیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ نظمیں تخلیقی اعتبار سے جمالیاتی ترکیب و توافق سے محروم ہیں۔ شاعری کو لاشعوری بیجا مات کا بے لگام اظہار قرار دینا عجیب کہ بیشتر سرریسٹ شاعر کرتے رہے ہیں۔ اس کی تخلیقی ہمہ گیریت سے انکار کرنے کے مترادف ہے۔ یہ تخلیقی ہمہ گیریت ہیئت کی تنظیم کاری سے ہی ممکن ہے۔

میر نے صرف یہ کہ لاشعوری تجربوں کا شعوری احتساب کرتے ہیں۔ بلکہ ان کو ایک بالیدہ اور منظم جمالیاتی ہیئت سے بھی آشنا کرتے ہیں:

شعر ۱
گرے بحر بلا مژگان ترے

لگا ہیں اٹھ گئیں طوفان پرے

نبیلا نہیں سپہر نئے اشتباہ ہے

دود جگر سے میرے یہ چہیت سب سیا ہے

ہنسے ہیں چاک قفس کھلا کے مجھ اوپر

چمن کی یاد میں جب بسکی رلائی ہے

ہوئی ہے اتنی ترے عکس زلف کی حیراں

۴۷

کہ موج بحر سے مطلق بہا نہیں سبانا

اک گل زمین نہ وقفے کے قسابل نظر پڑی

۴۸

دیکھا بزرگ آب رواں یہ چین تمام

مولا بالا اشعار سرریلیٹک تجربوں کی درخشاں مثالیں ہیں۔ شعراء میں منہکان تر سے بحر بلا کا گرنا اور اس کے نتیجے میں طوفان پر سے لگا ہوا اٹھالینا ع میں نیلے سپر کا دودھ جگر سے سیاہ چھت میں مبدل ہونا ع میں شعری کردار کے چین کی یاد کی بے گلی سے رونے پر چاک قفس کی استہزائی ہنسی ہنسنا ع میں محبوب کے عکس زلف سے موج بحر کا ساکت ہونا اور ع میں سائے چین کا بزرگ آب رواں نظر آنا سرریلیٹک تجربوں کی لسانی تنظیم پر دلالت کرتا ہے۔

سرریلیزم کی ایک فلسفیانہ اساس بھی ہے۔ یہ زندگی اور کائنات کے بارے میں ایک مخصوص اور غیروادیتی طرز فکر کو پیش کرتا ہے۔ سرریلیٹوں نے شخصی سماجی اور مادی حقایق کے ادراک کے لئے ذہن و فکر کی آزادانہ کارکردگی اور خود مختاری پر زور دیا ہے۔ وہ تہذیبی ترقی کے ساتھ ساتھ شائستہ متوازن اور عقلی زندگی جو محض تکلف ہو کے رہ گئی ہے۔ کے خلاف شدید رد عمل کا اظہار کرتے ہیں۔ موجودہ صدی کے آغاز تک سرمایہ دارانہ نظام نے ظاہر و باطن کے تضاد کو حد درجہ نمایاں کیا تھا۔ اخلاقی قدریں کھوکھلے پن کی سنسکار ہو چکی تھیں، انسانی شخصیت کی عقلی اور جذباتی زندگی کی خلیج وسیع ہو گئی تھی۔ عقلیت اور تہذیب کی برتری اور حد سے فزوں کا فرمانی نے شخصیت کو یک سطحی بنا دیا تھا۔ سرریلیٹوں نے اس مستور زندگی کے خلاف شدید بغاوت کی وہ زندگی کے فطری اور ازلی تقاضوں کی اہمیت اور برتری پر زور دیتے ہیں اور انسان کے داخلی اور لا شعوری محرکات کی شناخت کرنے کے درپے ہیں۔ وہ فنکارانہ کیفیت کے جمالی رجحان کی تلاش و دریافت کے لئے زندگی کے مروجہ نظام اقدار کو الٹ پڑٹ کرنے کے دانی تھے۔ ان کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ انسانی شخصیت پر نام مہنا و تقدس، اخلاق اور شائستگی کے پردے نوچ کر اسے اپنی اصلی شکل میں دیکھا اور دکھایا جائے۔ ایسا کرتے ہوئے وہ بقول آرٹارٹ

”خواہش“ کے اظہار کو اولین اہمیت دیتے ہیں خواہش ان کے نزدیک انسان کے قدیم یا جبلی وجود کی شناخت اور ادراک ہے۔ سماجی سطح پر یہ خواہش ANTI-SOCIAL BEHAVIOR پر منتج ہوتی ہے۔ یہاں تک کہ جو انیم عیاشی، خودکشی اور منشیات پسندی کو بھی روارکھا جاتا ہے۔ یہ جنسی خواہش بھی ہے جو وحشی ہے مگر حیوانی ترغیب کو بھی حاصل کرتی ہے۔ یہاں تک کہ ”فن پارہ اور خوبصورت عورت دونوں جذباتی خواہش کو متحرک کرتے ہیں ان میں اگر فرق ہے تو کمیت کا ہے۔“ میر کے یہاں بھی اس نوع کی بسیار شہوہ خواہش کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ پال والیری نے کہا ہے ”حقیقی شاعر کے یہاں ایک قدیم انسان چھپا بیٹھا ہے“ میر کے اندر کا قدیم انسان بھی ان کے عہد کی مصنوعی پُر تکلف اور روایت زدہ زندگی سے بیزاری احتجاج اور نفرت کا اظہار کرتا ہے۔ ”فقس“ اور ”زنجیر“ کے استعارے اس رویے کے مظہر ہیں۔ میر اپنے دور کی سماجی اخلاقی اور جنسی زندگی کی بے حسی اور تفسیح کاری کے خلاف رد عمل کے طور پر اپنی جبلت کی وحشت، تحریک اور حرارت کا اظہار کرتے ہیں۔ یہ اظہار ان کی شعری شخصیت کی توانائی اور تنوع کو نمایاں کرتا ہے۔ ان کے یہاں مفرد آتشیں پیکروں کا استعمال ان کی آنکشی نفسی پر دلالت کرتا ہے۔ جو ”خواہش“ کی ہی ایک صورت ہے:

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری

میں مضبوط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

ان کی شاعری میں گرد باؤ اور شعلہ کے علامتی پیکر بھی ان کی جبلت کے وحشی پن اور تخلیقیت

کے فطری اظہار کا پتہ دیتے ہیں:

آسودہ کیوں ہوں میں کہ مانسہ گرو بار

آوارگی تمام ہے میری سرشت میں

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جہاں ہوں

اک آگ کے دل میں ہے جو شعلہ نشاں ہوں

سرلیسٹ شعراء سب چہرہ اور بے نام لاشعوری تجربات کے اظہار ہیں روایتی زبان کی حد

ہندیوں کا شعور رکھتے ہیں۔ لامحالہ انہیں ایک نئی شعری لسانیات کو وضع کرنے کے کرب سے دوچار ہونا پڑا۔ اس مسئلے کا سامنا علامت نگاروں اور پیکریت کے مؤدین کو بھی کرنا پڑا۔ انہوں نے علامت اور پیکر کے مضمر امکانات کو بروئے کار لانے کی سعی کی۔ سر ریلیٹوں نے بھی پیکر شناسی کو اپنا مسلک بنایا اور نادیدہ وحشی۔ اور طاقتور سپیکر دل اور ان کے مخفی امکانات کو دریافت کرنے پر زور دیا۔ ان کے شعری رویے نے خطابت اور بیانیہ کی اہمیت کو گھٹا دیا، لفظ کو ایک طلسمی قوت کے مترادف قرار دیا گیا۔ جو منتشر داخلی کیفیات کی مہوری کرتی ہے۔

میر نے بھی زبان کے تخلیقی مضمرات تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش کی مگر ان کے لئے غالب کی طرح زبان کی فرسودگی کا نہیں بلکہ روزمرہ کی سادہ زبان کو تخلیقی ارتفاع اور وقار عطا کرنے کا مسئلہ تھا۔ میر نے یہ کام گہرے لسانی شعور کے ساتھ انجام دیا۔ انہوں نے فارسی کے الفاظ و تراکیب اور ہندی کے سہل اور شیریں الفاظ کے امتزاج سے ایک نئے لسانی نظام کی تشکیل کی۔

یہ صحیح ہے کہ سر ریلیٹک تحریک زیادہ دنوں تک اپنی ہنگامہ آئی کو قائم نہ رکھ سکی اسے ہر وقت تنقید بنایا گیا۔ اس کے فلسفیانہ بنیاتی اور اظہاری پہلوؤں کی حد بندیوں کو بے نقاب کیا گیا خود اس کے علمبرداروں میں سے کئی ادیب اس سے منحرف ہو گئے۔ یہ بات تو درست ہے کہ آہستہ آہستہ تحریک کی حیثیت سے اس کی اہمیت ماند پڑ گئی، مگر یہ حقیقت ہے کہ فن میں سر ریلیٹ طریق کار تخلیقی رویے سے بنیادی طور پر متغایر نہیں ہے۔ میر کے یہاں یہ رویہ تمام و کمال موجود ہے۔ انہوں نے خواب سحر، حیرت، عظمت، آتش و آشوب کے تجربوں اور پیکروں کی بازیافت کی ہے جو لاشعوری الاصل ہیں اور خارجی حقیقت سے قطعی لاتعلقی پر دلالت کرتے ہیں۔

غالب کی شخصیت

شاعری اور شخصیت کے باہمی ربط و تعلق کی تنقید و توجی کرتے ہوئے اردو ناقد بالعموم شاعری میں شخصیت کے انہی عناصر کو ڈھونڈ کر نکالتے ہیں جو اس کی ذاتی زندگی کی تشکیل کرتے ہیں انفاق سے اردو شعراء کے دو ادین میں ایسے اشعار کی کمی نہیں ہے جو تخلیقی عمل کو پس پشت ڈال کر شاعر کی ذاتی شخصیت کے حالات و واقعات کا منظوم بیان ہیں اور ہر طرح کے ابہام اور تہہ داری سے متبرہ ہونے کی بنا پر سند کا درجہ رکھتے ہیں اس لئے سہل پسند اور سطح میں ناقد ایسے نظمیاں اور معلوماًتی اشعار کی مدد سے جہد و تحقیق کے بغیر ہی شاعر کی زندگی اور اس کی شخصیت کا ایک خاکہ مرتب کرتا ہے۔ یعنی وہ بیکہ جنبش قلم شاعر کی شخصیت کا مسئلہ حل کر کے رکھ دیتا ہے۔ میر کی ذاتی زندگی میں ان کی ہر ماعنی یا بے دماغی کا علم ہمارے ناقد کو پہلے سے ہی ہے اگر ان کے کلام میں ایسا کوئی شعر مل گیا جس میں میر نے تعلق یا اظہار حقیقت کے طور پر اپنی بد دماغی یا بے دماغی کا ذکر کیا ہو (مثلاً: تھامیر بے دماغ کو بھی کیا ملا دماغ) تو سمجھے میر کی شخصیت کا ایک اہم پہلو آئینہ ہو گیا اب یہ دیکھنے کی بالکل ضرورت نہیں کہ یہ شعر تخلیقی نوعیت کا ہے بھی یا نہیں یہی سلوک غالب کے ساتھ بھی روا رکھا گیا ہے۔ انہوں نے خود نوشتوں اور مکتوبات میں ذاتی زندگی کے بارے میں جو اطلاعات فراہم کی ہیں۔ انہیں کو بنیاد بنا کر ان کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل کی

جاتی رہی ہے اور اس کام کے مستند اور تنقیدی ہونے میں کسی شک و شبہ کی روار کھنے کی ضرورت ہی نہیں سمجھی گئی، خاص کر اس بنا پر کہ ان کے کلام سے ایسے اشعار (خواہ وہ کلام منظم ہی کیوں نہ ہوں) بطور حوالہ دیئے گئے جو ان کے بعض ذہنی اور فکری رویوں کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ کام غالب کے تعلق سے اس لئے بھی آسانی اور سہولت سے کیا گیا ہے، کیونکہ غالب نے اپنی زندگی کے مختلف پہلوؤں کے بارے میں نثر اور نظم میں کئی مفید اور بر محل اشارے کئے ہیں۔ غالب کی شخصیت کے شناختی عمل میں یہ طریقہ انتقاد اتنا مروج ہو چکا ہے اور منظوری کا ایسا درجہ حاصل کر چکا ہے کہ غالب کی اصلی شخصیت اور ان کے کلام میں ابھرنے والی شخصیت میں کوئی فرق روا نہیں رکھا جاتا۔ ڈاکٹر وزیر آغا اسی رویہ کو بہہ کر لکھتے ہیں۔

”غالب نے اپنی شاعری میں عام زندگی کی داستان ہی کو دہرایا ہے۔“

رشیپرا محمد صدیقی نے اس حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود کہ اشعار کا غالب اور ہے اور سیرت نگار کا غالب اور اور اس بنیادی نکتے کی آگہی کے باوجود کہ کوئی بھی ادیب اپنے فن میں اپنی سیرت یا سوانح کو بے کم و کاست نہیں پیش کرتا، غالب کے ان ہی نئی تاریخی اور عصری حالات کا معلوماتی جواز لیا ہے اور غالب کی شخصیت کی کم و بیش وہی تصویر کھینچی ہے جو سیرت نگار غالب سے مطابقت رکھتی ہے، اس طرح سے وزیر آغا ہوں یا رشیپرا محمد صدیقی دونوں اس بنیادی نکتے کا علم رکھنے کے باوجود کہ غالب کی تخلیقات میں شخصیت کا جو تصور ابھرتا ہے، ضروری نہیں کہ وہ انکی اصلی شخصیت سے ہم آہنگ ہو، انکی اصلی شخصیت ہی کو اپنا مرکز توجہ بناتے ہیں۔ ٹی۔ اس۔ ایلیٹ نے لکھا ہے :

“THE POET HAS NOT A PERSONALITY TO EXPRESS, BUT A PARTICULAR MEDIUM, WHICH IS ONLY A MEDIUM AND NOT A PERSONALITY, IN WHICH IMPRESSIONS AND EXPERIENCES COMBINE IN A PECULIAR AND UNEXPECTED WAYS.”

اس اقتباس میں دو اہم نکات قابل توجہ ہیں، اول یہ کہ نئی زندگی یا شخصیت کا اظہار شعری عمل کے دائرے سے خارج ہے، شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ ان حالات و کوائف کا اظہار کرے جو اس کی ذاتی زندگی سے

متعلق ہوں اگر ایسا ہوتا تو نہ صرف یہ کہ اس کی شخصیت ہمارے لئے منفرد دلچسپ اور غیر پسندیدہ بن جاتی بلکہ فن کا پورا تخلیقی نظام ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا " والدہ مرحومہ کی یاد میں " میں اقبال نے یہ TNE HOSPITAL WINDOW میں جیمز کی صرف اپنی ذات کے حوالے سے اپنی والدہ یا اپنے والد کے انتقال کے دکھ کا اظہار کرتے یا اگر غالب صرف عالی النبی یا اپنی عشقِ مشرقی یا انا پسندی کا ہی ٹبرہ چڑھ کے ذکر کرتے تو قاری کی حیثیت سے اس میں ہمارے لئے کیا کشش یا کیا دلچسپی رہتی؟ کسی کی بھی زندگی خواہ وہ کتنی ہی دلپزیر یا مہم جو یا نہ کیوں نہ رہی ہو زیادہ دیر تک میں اپنی طرف راغب نہیں کر سکتی شاعری کا معاملہ ہی تو اور ہے اس میں ہمارے لئے فن کار کی ذاتی زندگی کے بجائے وہ آفاقی شخصیت کشش اور مصونیت رکھتی ہے جو ذاتِ نسل، قومیت اور زمان و مکاں کے حصاروں کو توڑ کر بے کراں ہو جاتی ہے اور بقول یونگ " اجتماعی انسان " کی صورت اختیار کرتی ہے۔ یونگ لکھتا ہے :

" بہ حیثیت انسان کے اس کی ذہنی کیفیات ارادہ اور ذاتی ہو سکتے ہیں لیکن فن کار کی حیثیت سے وہ اپنے پائے کا انسان ہے وہ ایک اجتماعی انسان ہے جو انسانوں کی لاشعوری اور نفسیاتی زندگی کو متاثر اور متشکل کرتا ہے۔ "

ایلیٹ کے اقتباس کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ شاعر شخصیت کے بجائے اس ذریعہ ظہار کا اظہار کرتا ہے جس میں تاثرات اور تجربات عجیب اور غیر متوقع طور پر باہم ترکیب پاتے ہیں۔ شاعر ارادی کوشش سے اپنی سوانح منقولہ نہیں کرتا بلکہ ایک اسراری اور پریچ تخلیقی عمل کے تحت اپنی زندگی کے تجربات اور تاثرات کو ذات کے حوالے سے اور باہمی تطبیق سے ایک نئی اور ناویدہ صورت عطا کرتا ہے اور تطبیق اور اتصال کے اسی عمل کے نتیجے میں فن میں شخصیت کے خدوخال نمایاں ہونگے جو لازمی طور پر اصلی شخصیت سے بعید ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض شعراء مثلاً وردس اور تھو شیلی بائرن، بلاق، دستو و سکی اور میراجی ذاتی زندگی میں بعض قبیح عادات اور غیر اخلاقی افعال کے مرتکب رہے لیکن اپنی تخلیقات میں وہ اعلیٰ متہذیبی اور روحانی قدروں کے علمبردار بن کر ابھرتے ہیں یہی حال غالب کا بھی ہے۔ انکی اصلی زندگی میں جوانی کی بے راہ رویاں انگریز حکام کی خوشامدیں یا دروغ بیاباں کسی بھی صورت میں ان کے اشعار میں ابھرنے

والی شخصیت کی تابانی، پجائی اور عظمت کی نفی نہیں کرتیں۔ شاعر درحقیقت دو طرح کی زندگیاں گزارتا ہے ایک عام سی زندگی جس میں وہ دوسرے لوگوں کی طرح ذاتی، معاشی اور سماجی حقیقتوں کا سامنا کرتا ہے اور اپنے لئے زندہ رہنے اور کسب معاش کے لئے جہد و جدوجہد کرتا ہے۔ اس عمل میں اس کا انسانی سطح پر جھینا اور عام انسانوں کی طرح بعض خوبیوں سے منفعت ہونا، اور بعض حالتوں میں مختلف غلتوں میں مبتلا ہونا قابلِ فہم ہے، غالب کی شراب نوشی، نماز روزے سے غفلت یا نااہلی کی زندگی سے پیرامی ان کی اسی خوئے آدمیت کو ظاہر کرتی ہے، دوسری زندگی وہ ہے جو وہ تخلیق کے نادر اور نورلموں میں گزارتا ہے، ایسے برقی تاب لمحات میں تخلیق کے آتش سیال میں اس کی زندگی کے تجربات کا سونا گھل جاتا ہے اور اس کا سارا کھوٹا بہہ نکلتا ہے۔ نتیجے میں اس کا وجود زیرِ خالص کی طرح دمکتا ہے اور جاوواں ہو جاتا ہے۔ شاعر کے اسی تقلیب پسند رویے کی بدولت اس کی تخلیق کردہ کائنات میں بھی نور و ظلمت کی آویزش بالآخر نوری نصرت پر منتج ہوتی ہے اور انسان تزکیہ باطن کے عمل سے گزرتا ہے۔

فن کے وسیع تناظر میں بھی دیکھا جائے تو شاعر کے تخلیق کردہ تجربات کا اس کی اصلی زندگی کے خارجی اور داخلی پہلوؤں سے انحراف ناگزیر ہے اگر وہ موجود یا مانوس حقائق ہی کو پیش کرے اور اس کی ہر بات پر ہم یہ بھی میرے دل میں ہے، ہمیں تو فن کا وجود اس کا جواز اور اس کی ضرورت ہی کا اہم ہو جاتی ہے۔ فنکار بقول اقبال تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے اگر وہ اپنی تخلیقی قوتوں سے زندگی اور کائنات کی توسیع یا تقلیب نہیں کرتا اور اپنی تخلیقات کی نادرہ کاری سے قاری کو حیرت و سرت کی غیر معمولی کیفیت سے دوچار کرنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کا وجود بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے، لہذا شخصیت کے معاملے میں بھی اگر شاعر کے کلام سے اس کی جانی پہچانی ذاتی زندگی کا اصلی نقشہ ہی اکبر ترا ہے جو بعض حالتوں میں ہماری معلومات کی توثیق یا توسیع بھی کرے تو تنقیدی نقطہ نظر سے شخصیت کی تلاش و پادنت کا یہ عمل کوئی معنی نہیں رکھتا، پس غالب کی شخصیت کے مسئلے پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے میں ان کے شجرہ نسب، خاندان، پیدائش، یتیمی، تعلیم، شاعری، مرگ، اطفال، انگریز دوستی، تصنیفی مصروفیات، عمر رسیدگی یا مرض الموت کی تفصیلات کا بیان یا اعادہ نہیں کروں گا۔ یہ کام وہ خود ہی کر چکے ہیں اور جہاں کوئی گسره گئی

ہے وہ غالب شناسوں نے پوری کر دی ہے۔ واضح ہے کہ غالب کی شخصیت کی تفہیم کے ضمن میں ان تفصیلات کو سرے سے مستز نہیں کرتا بلکہ ان کو مناسب جگہ دیتا ہوں یعنی اپنی معلوماتی اور تشریحی کردار کے بناء پر ان کی ثانوی اہمیت کو مانتا ہوں میرے نزدیک غالب کی شخصیت کا مسئلہ انکی تخلیقات سے گھٹا ہوا ہے یہ مسئلہ کوئی ایسا آسان نہیں ہے کہ دیوان غالب کی ورق گردانی کرتے ہوئے ایسے اشعار پر نشان لگایا جائے جو ان کی شخصیت کا بیان ہوں۔ اس لئے کہ کوئی بھی شعر شعنی سطح پر محسوس کئے گئے مختلف اور متضاد تاثرات کا ایک ایسا وحدت پذیر ایمانی اظہار ہوتا ہے جو فنکار کی ذات کا زائیدہ ہونے کے باوجود اس کی ذات سے منحرف ہو کر ایک نادیدہ انفرادی اور خود مختار وجود پر اصرار کرتا ہے اسی لئے شعری سطح پر شخصیت کی شناخت وقت طلب ہے زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ پوری شاعری میں رنگوں آوازوں اور روشنیوں کے دھند لکوں میں نیم روشن اور نیم تاریک شخصیت کے چند خدو خال کو پہچانا جائے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب ایک کائناتی حیرت اور پراسرار شخصیت کے مالک ہیں انفرادیت نفاذ اور سیما بیت اس کی بنیادی صفات ہیں یہ غیر معمولی پھیلاؤ، پیچیدگی اور گہرائی رکھتی ہے۔

”میری ہستی فنائے حیرت آباد تمنا ہے

یہ محض ان شعوری عوامل وارتسامات کو ظاہر نہیں کرتی جو اس کے مخصوص تاریخی اور معاشرتی حالات کی دین ہیں ایک معمولی درجے کا فن کار جس کی شخصیت سطحی اور یکساں رہی ہوتی ہے۔ گرو پیش کے فوری نوعیت کے حالات کے شعوری رد عمل ہی کو ظاہر کرتا ہے اس کے برعکس ایک بڑا فنکار تاثر پذیری کی بے پناہ طاقت رکھتا ہے۔ وہ بلاؤں کو اپنے اندر جذب کرتا ہے یہاں تک کہ عصری یا خارجی تاثرات اس کی داخلی شخصیت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے اور پھر تخلیق کے عمل میں نہ صرف شعوری اثرات بلکہ لاشعری تجربات بھی جن کا آغاز قدیم انسانی تاسخ سے ہوتا ہے ایک نئی اور مختلف صورت میں دھل جاتے ہیں اس طرح سے شخصیت کا ایک ہمہ گیر تصور جنم لیتا ہے۔ غالب کے مشہور قطعے اسے تازہ وارداتی بساط ہوا ہے دل کے باسے میں صرف یہ کہنا (جیسا کہ سید اختر شام حسین ممتاز حسین اور ڈاکٹر یوسف حسین خان نے کہا ہے) کہ یہ غدر کے تاریخی المیے کے باسے میں غالب کے متاسفانہ رویے کا عکاس ہے

ان کی شخصیت کی ہمہ گیریت سے انکار کرنے کے مترادف ہے یہ قطعاً اپنے ڈرامائی مکمل فضا بندی خود کلامی اور پیکر سازی سے چند ایسے گہرے تجربات کا عرفان عطا کرتا ہے جن کا ادراک غالب جیسے خلاق شخص ہی کو ہو سکتا تھا چنانچہ یہ قطعاً عصریت کی سطح سے بلند ہو کر ایک آفاقی نظریے کو خلق کرتا ہے جو تہذیبی سطح پر قدروں کی تباہی کی آگہی عطا کرتا ہے اور فکری بلندی پر زندگی کی عدم معنویت کے کرب کا احساس دلاتا ہے۔

فنکار کی شخصیت تخلیقی سطح پر غیر معمولی قوت سے متصف ہوتی ہے۔ اقبال کی شعری شخصیت اپنے پیغمبرانہ لہجے متانت، علوئے فکر قلندرانہ بے نیازی، بصیرت اور آتش نوانی سے اس اقبال سے بالکل مختلف ہے۔ جس سے ہم شخصی طور پر واقف ہیں، عینہ غالب کے یہاں بھی ایک ایسی ہی توانا اور حر کی شخصیت ابھرتی ہے۔ جو سوانحی غالب سے بالکل مختلف ہے، یہ مادی کائنات کی جوہری توانا بیوں کی مظہر ہے اور حرکت، آرزو اور نشاط کے جذبے سے سرشار ہے۔

مستانہ ملے کروں، ہوں رہِ واوی خیاں ماباز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پایا

ان کے کلام میں قوت، تحریک، آزادی اور خدائی کے جذبات برق اور آتش کے علامتی پیکروں میں نمود کرتے ہیں۔

غم نہیں ہوتا ہے آناؤں کو بیش ازیک نفس

برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتمِ خسانہ ہم

توانائی اور تحریک سے اس غیر معمولی وابستگی کو دیکھ کر یہ سوچنا صحیح نہیں کہ یہ شخصیت غیر ارغی ہو کر رہ گئی ہے

واقعہ یہ ہے کہ اس کی جڑیں دھرتی کی گہرائیوں میں پیوست ہیں اور اس کا شعور مادی کائنات کا پردہ ہے یہ ضرور ہے کہ یہ بلوی سطح سے ماوری ہو کر تشدید اور ترفع سے ہم کنار ہو گئی ہے اور اپنی آفرینش،

ارتقا اور انجام پر تفکیر کرتی ہے اور بعض لمحوں میں وجودیوں کی طرح اپنے وجود کی آگہی کا کرب جھیلتی ہے۔

رابط یک شیرازہ و دشت ہیں اجزائے بہار سبزہ بیگانہ مبادارہ گلِ ناستنا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردہ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں میں دشتِ غم میں آہوئے صیاد و دیدہ ہوں
لیسے لمحوں میں غالب وجود کے دکھ خوف اور اسرارِ میت کو گہرے طور پر محسوس کرتے ہیں اور ارضی سطح پر آگئی
کی شدت کا ثبوت دیتے ہیں۔

غالب کا زندگی کے بارے میں یہ متضاد (AMBIVALENT) رویہ یعنی عبادتِ برقی کی کرتا ہوں
اور انسوس حاصل کا۔ انکی شخصیت کی پائیدار بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ کمیٹس نے درست کہا ہے کہ شعری کردار کا کوئی
کردار نہیں شعری شخصیت کا تضاد ہی اسے شیطنت یا رحمانیت کے الگ الگ خانوں میں منجمد ہونے سے بچاتا ہے
اور اسے زندگی کی تنب و تاب حرکت اور توانائی عطا کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ غالب کی شخصیت مختصر خیال بن
جاتی ہے۔

سر پائے خم پہ چاہئے ہنس گام بے خودی

رُوسوئے قبلہ وقت مناجات چاہئے

ان کی شخصیت کی پیچیدگی کی تفہیم کے لئے اس کے نفسیاتی محرکات پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے
ان کا تخلیقی ذہن بیک وقت کئی متضاد قوتوں کے تضادم کی آماجگاہ رہا ہے وہ مستقل طور پر داخلی آویزش
اور ردِ حافی محرب میں مبتلا رہے ہیں۔ خاندانی وجہات اور تخلیقی قوتوں کے شعور نے انہیں خود پسندی اور انانیت
سے آشنہ کیا اور یہ رجحان ان کی سائیکی کا ناگزیر حصہ بن گیا لیکن خاندانی برتری اور تخلیقی لاشعور کی تشدید
کا یہ نازک احساس زندگی اور وقت کے سنگین ہاتھوں سے پامال ہوتا رہا۔ یہاں تک کہ ان کی شخصی زندگی
شکستِ آرزو کی ایک دلگداز داستان بن کر رہ گئی۔

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر کو قفس میں فراہم خمسِ آشتیاں کئے

دائِم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں آسرد جانتے ہیں سینہ پر خوں کو زنداں خانہ ہم

ہم نہا اسیدی ہمہ بدگمانی میں دل ہوں فریب و فاختور و گاں کا

لیکن حالات کے دباؤ کے تحت ان کی شخصیت فانی کی طرح محرومی اور پسپائی کا رخ اختیار نہیں

کرتی یہ یک رنگ نہیں ہوتی بلکہ ایسا ریشہ بن جاتی ہے کہ کبھی یہ خود حفاظتی کے لئے رنگینوں اور مسرتوں

سے معمور ایک خیالی دنیا کی تخلیق کرتی ہے۔

چار موجِ اٹھتی ہے طوفانِ طرب میں ہر
موجِ گل موجِ شفق موجِ صبا موجِ شراب

کبھی یہ جہا لیاقتی شور کے رنگوں خوشبوؤں اور نعموں کا سہارا لیتی ہے یہ عشق کے جہلی جذبے کو پوری طاقت سے بروئے کار لاتی ہے۔ اور بدن کے قطر کا احساس دلاتی ہے۔ ”تمنا کے گلشن تمنا کے چیدان“ کہہ کر غالب نے محبت کا مادی تصور جس آزادی نے باکی اور تازگی سے پیش کیا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ وہ اپنی دھرتی سے کس حد تک پیوستہ ہیں اور اپنے جہلی وجود پر کس دیانت داری سے اصرار کرتے ہیں وہ خواہش کو پرستش بنانا نہیں چاہتے۔ تاہم یہی جذبہ ان کے یہاں مثالی اور ارتقائی شکل میں بالیدگی روح کا سامان بھی کرتا ہے۔

ہوں میں بھی تماشائے نیرنگِ تمنا مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی ہر آدے
ایک اور قابل ذکر نفسیاتی نکتہ یہ ہے کہ غالب بعض موقعوں پر انارسل رویوں کا اظہار کرتے ہیں۔ مثلاً عافیت دشمنی اور آنا پسندی ظاہر ہے کہ یہ منفی رجحانات بعض نفسیاتی حقائق مثلاً والدین کی شفقت سے محرومی، جنسی جبلت کی گھٹن، جذبہ عشق کے دباؤ، خود اعتمادی کے فقدان یا ذہنی احتجاج کے پیدا کردہ ہو سکتے ہیں غالب ان حالات سے گزر رہے ہیں۔ انکی زندگی میں ان کی موجودگی یا ان کے اثرات کی ممکنہ کار فرمائی کے بارے میں کوئی شہادت دستیاب ہو یا نہ ہو ان کی شعری زندگی میں ان کا عمل دخل مسلم ہے، لذت آزار کے حر لہیں بن گئے۔

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ ہم کو حر لہیں لذت آزار دیکھ کر
اور غور سے دیکھا جہاں تو دہشت، یاس، خفقان، شوریدگی اور مردم بیزاری کے نفسیاتی وقوعے
ان کی شخصیت کا احاطہ کرتے ہیں۔

ہے آرمیدگی میں نگویشِ بجا بے صبح وطن ہے خندہ ونداں نا بے
باغِ پاکِ خفقیانی یہ ڈرانا ہے مجھے سایہ شاخِ گلِ افعلی نظر آتا ہے مجھے
شوریدگی کے ہاتھ سے سر ہے وبالِ روش صحرائیں لے خدا کوئی دیوار بھی نہیں
غالب ان نفسیاتی خوارض سے نجات پانا چاہتے ہیں انکی فطرت آزادی اور خود مختاری کی طلب کا رہے۔ وہ خارجی امتناعات اور بندشوں کو توڑ کر ایک آزاد اور روشن فضا میں انسانی وجود کی

تعمیل کے آرزو مند ہیں انہیں اہل خرد کی وابستگی رسم و رہ عام سے کہ ہے وہ ملتوں کے مٹنے کو اجزائے
ایمان اور ضمیر سے وفاداری کو اصل ایمان قرار دیتے ہیں وہ خیر اور محبت کے دلدادہ ہیں اس رحبان
نے انہیں انسان دوستی اور وسیع مشربی سے آشنا کیا ہے اور انسان کی عظمت کا معترف بنایا۔

زما گرم ست اس ہنگامہ بیکر شور مہتری را قیامت سے دمدا ز پر وہ خاکی کہ انسان خد
غالب کی شخصیت کا ایک اور اہم پہلو انکی و نشورانہ عظمت ہے وہ بیدار شعور اور اعلیٰ ذہنیت
سے غدر کے بعد زوال پذیر جاگیر دارانہ نظام (جس سے انکی وابستگی مسلم ہے) سے لاتعلقی اور نئے مغربی نظام
نیا بھرتی قوت کو تسلیم کرنے میں معاہدہ تاریخی قوتوں کی آویزش کو انہوں نے دراصل ایک وسیع تر تناظر
میں دیکھا اور اپنی بصیرت اور ہوش مندی کا ثبوت دیا۔ یہ شعور کی وہ منزل ہے۔ جہاں زماں و مکاں کی
حد بندیاں کھل جاتی ہیں اور حقیقت کی حقیقت کھل جاتی ہے۔

نالہ سمر مایہ یک عالم و عالم کف خاک آسماں بیضہ قمری نظر آتا ہے جھے
اس بلند مقام سے غالب زندگی کی بوجھ بیوں تضادوں اور کششوں کا مشاہدہ کرتے ہیں وہ فرد اور حقیقت
کے غیر منطقی ٹکراؤ کو دیکھتے ہیں اور انہیں ہنسی کی تحریک ملتی ہے۔

راز و ابر خوئے دہرم کردہ اند خندہ بردانا و ناداں مینر خم
ایک سپے دانشور کی طرح وہ زندگی میں خرد کی کار آگاہی اور برتری کو تسلیم کرتے ہیں ان کا
مزاج جگمگانہ تو تھا ہی اپنے دور کے سائنسی طرز فکر نے انہیں تعقل پسندی کی طرف راغب کیا۔ چنانچہ معاشرتی اور مابعد الطبیعی
دولوں سطحوں پر وہ زندگی کے مظاہر واقعات ارادوں اور تصورات کو عقلی محسوس پر پرکھتے ہیں۔ وہ دین بزرگان کو
آنکھ بند کر کے قبول نہیں کرتے، مفروضات اور مسلمات کو مسترد کرنے کا یہ میلان ان کے متشکک ذہن کا پتہ دیتا
ہے اور اسی کی بدولت وہ علم و خبر کے نورانی سرچشموں تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ وہ خود بھی اپنی ذہنی بلندی
اور فکری بدتری کا احساس رکھتے ہیں کہتے ہیں۔

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز کا شمارے آگے
اک کھیل ہے اور نگہ سیماں مرے نزدیک اک بات ہے اعجاز میماں مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور ہندو ہم نہیں ہستی اشیاء مرے آگے۔

فانی کا تخلیقی ذہن

فانی نے لکھا ہے:

”حقیقی شعر ازل دنیا کی آنکھوں سے خود ان کی نگاہوں کا حجاب اٹھانے کے لئے تخلیق کیا گیا ہے جو لوگ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں دیکھتے ہیں اور نہیں دیکھتے ہیں جو لوگ دیکھتے ہیں مگر دیکھتے نہیں دیکھتے ہیں اور نہیں دیکھتے ہیں۔ ان جملوں میں فانی نے شعر کی ماہیت اور اس کے تفاعل کے بارے میں بنیادی بات کی طرف اشارہ کیا ہے شعر زندگی کی ان حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے جو عام لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل رہتی ہیں انکشاف و یافت کا یہ عمل اتنا سادہ نہیں جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے۔ سب سے پہلے یہ ایک غیر معمولی تخلیقی ذہن کو لازمہ قرار دیتا ہے اور پھر شغفیت کی نامنتر قوتوں یعنی مشاہدہ، تخیل اور حیات کے ترکیبی عمل کے تحت اسکی فعالیت اور تجربہ خیزی پر اصرار کرتا ہے اس طرح سے زندگی کے عام امور و تجربات کی تخلیقی بازیافت ہوتی ہے اور نادر دیدہ اور تجزیہ خیز حقیقتیں جنم لیتی ہیں جو لوگوں کی بصیرت میں اضافہ کرتی ہیں غالب نے اسے ”پردہ کشائی راز“ سے تعبیر کیا ہے اور ان کے کلام کا اکثر و بیشتر حصہ نوزائیدت کو عام کرتا ہے جہاں تک فانی کا تعلق ہے انہوں نے شعری تفاعل کے بارے میں بنیادی نکتے کا اظہار تو کیا ہے بلکہ خود ان کے کلام کا اکثر حصہ اس کا ابطال کرتا ہے وہ ”شعریت“ کا مفہوم سمجھانے کے باوجود خود اپنے کلام میں شعریت کی استغاری اور دیرپائی کا سامان نہ کر سکے اور نہ ہی شعران کے یہاں نواتر کے ساتھ پردہ کشائی کا نعم البدل بن سکا۔“

فانی کے یہاں اگر شعر بیت سے عاری اشعار کی تعداد تخلیقی اشعار کی نسبت کم ہوتی یا اگر معاملہ
 اتنا سہل ہوتا کہ دوسرے شعرا کی طرح ان کے کلیات میں اچھے برے اشعار ہوتے، جیسا کہ پروفیسر آل احمد مدظلہ
 نے کہا ہے تو یہ تمہید باز دھننے کی ضرورت ہی نہ تھی۔ یہاں تو صورت حال اور ہی ہے ان کے کلیات میں بالیہ
 اشعار کی تعداد بہت کم ہے جو تخلیقی قوت رکھتے ہیں یہ بات نہیں ہے کہ وہ تخلیقی ذہن کے مالک نہیں ہیں ان
 کے یہاں مسئلہ تخلیقیت کے انحطاط کا نہیں بلکہ اسکی تجسیم کاری کا ہے وہ ازل سے شاعرانہ دل و دماغ سے
 کھڑے ہیں۔ ان کے مشاہدے اور تخیل میں گہرائی ہے وہ ذکی الحس ہیں حسن پرست ہیں۔ داخلیت پسند ہیں۔

اور ان کے ذہن میں زندگی سے متعلق خیالات موجزن ہیں یہی وہ ہتھیار ہیں جن سے ایک بڑا شاعر لیس
 ہو کر موعرہ تخلیق میں شریک ہوتا ہے لیکن یہ بات ہرگز بھولنی نہیں چاہیے کہ یہ سچی عناصر حصول مقصد کے
 ذرائع ہیں مقصد نہیں اور مقصد یہ ہے کہ ان کے باہمی اشتراک و توافق سے ایک نئی صورت حال کو تخلیق
 کیا جائے فانی کے کلام کا اکثر بیشتر حصہ شعری و فنیوں کو تخلیق کرنے کے بجائے محض کلام منظوم بکرہ جانا
 ہے وہ ذہن کی کار آگاہی، موزون طبع اور روایت کے گہرے شعور کے باوجود خیالات کی شہری تعبیر نہیں بلکہ ان کا بیان گہرا
 اور تنقیدی کی کوتاہی یہ ہے کہ یہ بالعموم قدرنا شناسی کی شکار رہے اس کا سبب اسکے سوا اور

کچھ نہیں کہ نقادوں نے تنقید کو تحسینی اور صحافتی تبرہ نگاری کے مترادف سمجھا ہے اور یہی سٹی اور مدحیہ تنقید
 سکے رائج الوقت رہی ہے اس نوع کی تنقید کے نباہنے اثرات کا اندازہ لگانے کے لئے اقبل شناسی کی مثال
 دینا کافی ہے۔ اقبال کو فلسفی، معلم، عالم دین اور نہ جانے کیا کیا بنا کر پیش نہ کیا گیا۔ لیکن ان کے شعری شعور سے
 نعرہ کیا گیا ہی سلوک فانی کے ساتھ بھی روار کھا گیا ہے ان کے اشعار میں غم پسندی یا مرگ پسندی کے
 خیالات کے اعادے سے انہیں یا سیات کا امام، فلسفہ غم کا موبد اور قنوطی شاعر کہا گیا۔ ڈاکٹر مفتی تبسم کو تو
 ان کے افکار میں ہندو مذہب اور بدھ مت کے مابعد الطبیعیاتی تصورات کی جھلک نظر آتی ہے۔ وہ تو
 شوہننار ہارٹن اور باسکل سے بھی ان کا موازنہ کرتے ہیں مجھے کہنے دیجئے کہ اقبال یا فانی یا کسی اور شاعر کی
 شخصیت کی فلسفیانہ جہت سے مجھے سیر نہیں ہاں یہ ضرور ہے کہ میں اس وقت تک اسکی حیثیت کو تسلیم نہیں
 کرتا جب تک وہ شعری صورت اختیار نہ کرے فانی کے فلسفیانہ افکار اور ان کے تنقیدی جائزے اس سے

معنویت اور مناسبت سے عاری ہیں کیونکہ وہ ان کے ایسے کلام سے مربوط ہیں۔ جو کلام منطوق کے سوا اور کچھ نہیں مثال کے طور پر ان کے پانچ مشہور اشعار درج ذیل ہیں۔ جو ان کے فلسفیانہ رویے کے غماز قرار دیے جاتے ہیں:

۱۔ یہ زندگی کا ہے روادِ مختصر فانی

وجود دردِ مسلم علاجِ نامعلوم

۲۔ زندگی خود کیا ہے فانی یہ تو کیا کیے مگر

موت کہتے ہیں جسے وہ زندگی کا ہوش ہے

۳۔ فانی ترے عمل ہمہ تن جس پر ہی سہی

سانپے میں اختیار کے ڈھائے ہوئے تو ہیں

۴۔ روادِ مرگ و زلیبت یہ ہے قصہ مختصر

مجبور زندگی کو بھی جینا محال ہے

۵۔ دنیا میں حال آمد و رفت بشر نہ پوچھ

بے اختیار آ کے رہا ہے خبر گیا

شعر ۱ میں زندگی کو درد کے ہم معنی قرار دیا گیا ہے جس کا علاج نامعلوم ہے، شعر ۲ میں زندگی کو ناقابل فہم اور موت کو زندگی کا ہوش قرار دیا گیا ہے شعر ۳ میں انسان کے عمل کو جبر کہا گیا ہے جو اختیار کی شکل رکھتے ہیں شعر ۴ میں مرگ و زلیبت کا رواد یہ بتائی گئی ہے کہ مجبور زندگی کو بھی جینا محال ہے شعر ۵ میں بھی انسان کی مجبوری کا بیان ہے۔ محاورہ بالا اشعار میں بلاشبہ مرگ و زلیبت اور جبر و اختیار کے فلسفیانہ مسائل کا اظہار تو ملتا ہے لیکن یہ مسائل قاری کے لئے محض باتیں ہیں۔ باتیں ہی باتیں ناقابل یقین ہے اثر ہے چہرہ اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ مسائل تخلیقی تجربے نہیں بن سکے ہیں۔

یہ سمجھ ہے کہ فانی کی غزل اپنے معاصرین مثلاً حسرت امین اور جگر کے مقابلے میں فکری مواد کی موجودگی کا احساس دلاتی ہے اس میں جگہ جگہ زندگی، غم، بیچارگی، مرگ، عشق اور خیر و شر سوالیہ نشانات

بنکر ابھرتے ہیں یہ خیالات زندگی اور اس کے متعلقات سے شاعر کے منہ آدم ہونے کے مفکرانہ رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے وہ اپنے معاصرین سے الگ ہونے کا التباس پیدا کرتے ہیں، لیکن غور سے دیکھنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ ان کے خیالات شعری تقلیب کے مرحلے سے گزرے ہی نہیں ہیں، اگر ایسا ہوتا تو وہ اتنے ایک سطحی واضح اور حقیقی نہ ہوتے جتنا کہ وہ ہیں اور باتوں کے علاوہ اس کے دو خاص اسباب نظر آتے ہیں، اول یہ کہ فانی کی شعری زندگی کا قابل لحاظ حصہ اردو اساتذہ کی پیروی کی نذر ہوا۔ ان کے یہاں میر، غالب، ناسخ اور حالی کے اشعار کی صدائے بازگشت بار بار سنائی دیتی ہے، یہ صحیح ہے کہ شاعر پیش روؤں کے اثرات سے قطعی طور پر آزاد نہیں رہ سکتا، غالب جیسے انفرادیت پسند شاعر بھی تبدیل اور دوسرے اساتذہ سے متاثر رہے، لیکن شاعر کی زندگی میں ایک وقت ایسا آتا ہے جب اس کے ذاتی تخلیقی سرچشموں کے آگے تمام خارجی اثرات بے معنی ہو جاتے ہیں اور وہ اپنی انفرادیت قائم کرتا ہے، فانی کے یہاں نالہ و شیون کی فضا تو ملتی ہے۔ لیکن یہ جوش کی گھٹن گرج کی طرح شعری انفرادیت کی ضمانت فراہم نہیں کر پاتی، دوسری بات یہ ہے کہ فانی کی شعری لسانیات نادرہ کاری یا تجربہ پسندی سے دور ہے، ان کے یہاں زبان و بیان کا رشتہ روایت سے پیوستہ ہے، جو متعدد مقالات پر روایت لکھی پر مستحکم ہوتا ہے۔

تاہم ان کے کلام مظلوم کے انہار میں چند ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو تخلیقی جوہر رکھتے ہیں، ان کی زندگی میں ایسے نادرے بھی آئے ہیں، جب ان کے تجربات حیات لفظ و پیکر کی توسیع کر کے شعری صورت میں ڈھل جاتے ہیں۔ ایسے لمحوں میں ان کے ذہن میں پہلی پیدا کرنے والے جذبات تخلیق کے پرتپا عمل سے گزرتے ہیں۔ ان میں ہوش نے خودی، درد، غم، حسرت، تنہا، کامی، حسن پرستی، آرزوئے وصال، تنہا، مرگ پسندی، غامض طور سے نمایاں ہیں۔ یہ گویا فانی کی مخروں خیالیاں ہیں، جو غزل کے داخلی بجے میں رچ بس گئی ہیں۔

موت بھی آہی جائے گی فانی

نیری مخروں خیالیاں نہ گیس

خزنیہ کیفیت کی کار فرمائی کے باوجود ان کے یہاں عیش پسندی، بخودی، شوق، جستجو اور لذت پسندی

کے رجحانات بھی موجود ہیں اس لئے یا س پرستی یا قنوطیت کو ان کا مستقل رویہ قرار دینا درست نہیں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ان کے جذبات فکری یا عقلی عناصر کو متحرک کرنے کے باوجود جذبات ہی سہتے ہیں۔ ان کے یہاں جذبہ و عقل کا وہ امتزاج نہیں ملتا جو غالب کی نمایاں خصوصیت ہے۔ فانی دراصل جذلوں اور کیفیتوں کے شاعر ہیں، یوں تو وہ بار بار مابعد الطبیعیاتی سطح پر حیات و مرگ کے مسائل کا سامنا کرنے کی فطری خواہش رکھتے ہیں اس خواہش کی تکمیل کے لئے انہوں نے تصوف کا ہلکا سہارا لیا ہے اور وحدت الوجود کے نظریے سے بھی اکتساب فیض کیا ہے لیکن وہ زیادہ سے زیادہ "مشاہدات آب و گل" کو تجلیات و ہم سے تعبیر کرتے ہیں۔

تجلیات و ہم ہیں مشاہدات آب و گل

کرشمہ حیات ہے خیال وہ بھی خواب کا

بھی وہ ہے کہ ان کی ذہنی تگ و دو و بیزنگ قائم نہیں رہتی۔ وہ انجام کار اعتراف شکست کرتے ہیں۔

نہ ابتداء کی خبر ہے نہ انتہا معلوم

رہا یہ دہم کہ ہم ہیں سودہ بھی کیا معلوم

نہج سے نہ ملا سراغ ہستی

بیٹھی ہوئی گرد کاراں ہوں

فانی کے کلام میں فلسفیانہ تمثیل کے فقدان سے ان کے شاعرانہ وجود کو کوئی خطرہ لاحق نہیں ہوتا اچھی

اور کچھ شاعری فلسفے کے بغیر بھی ممکن ہے یہ ضرور ہے کہ شاعری کی عظمت فلسفیانہ اساس کے بغیر

ممکن نہیں فانی عظیم شاعر نہ ہی وہ ایک اچھے اور سچے شاعر ضرور ہیں۔ اور ان کے گئے چنے اشعار

ہی ان کے شاعرانہ ذہن پر دلالت کرتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ان کے یہاں بعض جذبات و کیفیات

شعریت میں طہل جاتی ہیں یہ کیفیات ان کی "سرگزشت" یا روداد عشقی ہونے کے باوجود ان کی کجی سطح

سے بلند ہو جاتی ہیں اور پہلو داری کا احساس دلاتی ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے ان میں علم، محرومی، عشق،

انتظار، خودی، عشق، ... ہر ایک کے جذبات کی رنگارنگی ملتی ہے۔

آہستہ گزر رہی ہر لمحہ وادیِ دل میں

برباد نہ کر خاکِ شہیدانِ ممتنا

بہار اپنی چمن اپنا قفس کی نیلیوں تک ہے

مبارک نگہت گل کو چمن بردوش ہو جانا

جب تراد کر آگیا ہم دفعتاً چپ بھٹکے

وہ چھپایا باراد دل ہم نے کہ آشنا کر دیا

صبح ملک فانی ہر آواز شکستِ دل کے ساتھ

کیا قیامت تھا وقتِ ترا جہاں بے درد کھینچا

پیرے درے اسٹھ کر ہم چائیں تو کہاں جہاں

اب زمین اپنی ہے اور نہ آسمان اپنا

بے قراری میں اب یہ ہوش نہیں

کس کے در پہ کبھی پکار آیا

وادیِ شوق میں وارفتہ رفتار ہیں ہم

نیجہ دی کچھ تو بتا کس کے گنہگار ہیں ہم

فانی کے کلام میں نمود کرتی ہوئی یہ متنوع کیفیات ان کی شعری شخصیت کے بعض نمایاں خصوصیات

کا احساس دلاتی ہیں۔ یہ ایک سیمائی شخصیت ہے، ذہانت سے معمور اور شائستگی کا پیکر، اسکی مخزون

خیالیوں کی تفہیم کے لئے اسکی نفسیاتی وجود پر نظر رکھنا ضروری ہے، فانی کی زندگی شکستِ آرزو اور محوِ مگر

سے عبارت رہی ہے، انہوں نے ممر کے زندگانی کی ہے، عشق کی ناکامیوں نے انہیں ضرب کاری

پہنچائی، بیٹی کی جواہر نگاری اور رفیقہ حیات کی موت نے انہیں بے حال کر دیا، تمام عمر ذریعہ معاش کیلئے

سرگرداں رہے اور گاہے گاہے فاقہ تک نوبت پہنچی، یہ وہ سنگین حقائق ہیں جن کا سامنا انہیں کرنا

پڑا، نتیجہ میں ان کی شخصیت عاقبت دشمنی اور تلخ پسندی کی طرف مایل ہوئی اور وہ طنز، تلخی اور

آزار پسندی کا اظہار کرتے رہے۔

بھڑک کے شعلہ گل تو ہی اب لگا دے آگ

کہ بجلیوں کو مرا آشیاں نہیں ملتا

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خالے ہی تھے

موسم گل آگیا زنداں میں بیٹھے کیا کریں

اس شخصیت کے اور بھی پہلو ہیں یہ جذبہ عشق کی حرارت بھی رکھتی ہے۔ اسکی جہنی جبلت بیدار ہے۔

ان کو شباب کا نہ مجھے دل کا ہوش تھا

اک جوش تھا کہ خود متا شائے جوش تھا

اس کے ہاتھ "بند قبا" تک بھی اٹھتے ہیں۔

عقدہ دل گو کھلے نہ کھلے

آج وہ بند قبا اور ہم

ان کا جذبہ عشق جہنی جذبہ کا زائیدہ ہونے کے باوجود پستی یا ابتداء کا شکار نہیں، دراصل یہ خارجی امتناع اور ذہنی تہذیب کے تحت ارتقائی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں جنس سے لے کر جمالیات تک یہ جذبہ مختلف رنگوں اور جلووں میں نمودار ہوتا ہے۔

گردش میں تھا وہ ایک ہی جلوہ کہاں کہاں

نھی فرش راہ چشم تماشا کہاں کہاں

اسوار جمال کھل رہے ہیں

ستی کا سراغ پارہا ہوں

دنیا کے حسن و عشق میں کسی کا ظہور تھا

ہر آنکھ برق باش تھی ہر ذرہ طور تھا

یوں نظم جہاں در ہم و بر ہم نہ ہوا تھا

ایسا بھی تیرے حسن کا عالم نہ ہوا تھا

ثوق بے تاب کا انجم تھیر پایا
دل بجھتے تھے جسے دیدہ مصیراں نکلا

آئینہ دول دونوں کہنے ہما کی باتیں ہیں
تیری ہی تجلی تھی اور تو ہی مقابل تھا

فانی نے چند ایسے اشعار بھی لکھے ہیں جو اردو شاعری میں انسانے کا درجہ رکھتے ہیں ان میں وہ
تخلیقی شدت کی بدولت، ایک تخلیقی حقیقت خلق کرتے ہیں جو فنا آفرینی، ڈرامائیت، اسراریت اور تشخص
کے عمل سے فنی تکمیلیت کا احساس دلاتی ہے، ایسے اشعار میں موضوع کی قطعیت یا معنی و مطلب کی توضیح
پسے دیا کہہ رہے ہیں، احراف کا انداز نمایاں ہے، ایسے اشعار میں بقول فانی دل "سحر سازی اور اک"
اور آنکھ فریب گردش رنگ" کا مظہر بن جاتی ہے، ملاحظہ ہوا

فصل گل آئی یا اصل آئی کیوں در زندان کھلتا ہے
کیا کوئی وحشی اور آہنچا یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

ظلمتِ شام میں تھک نور سحر کا عالم
آسمان صبح کے ماتم میں بسہر پوش نہ تھا
کس کی کشتی تنہا گرداب فنا حبس پہنچی
شور لبیک جو فانی لب ساحل سے اٹھا
خبر قافلہ گم شدہ کس سے پوچھوں
اک بگولہ بھی نہ خاک وہ منزل کے اٹھا
کیوں نہ نہ رنگ جنوں پر کوئی قرباں ہو جائے
گھر وہ سحر اک بہار آئے تو زندان ہو جائے

حسرت کا شاعرانہ مرتبہ

اردو میں شاعری کی تنقید کے نام پر جو تحریریں ملتی ہیں وہ تنقید کا صحیح اور اصلی مقصد پورا کرنے کے بجائے محض شعر کے عہد اور زندگی کے حالات کی توضیح اور بعض شاعرانہ خصوصیات کی توصیف تک محدود رہی ہیں۔ چونکہ یہ تنقیدی عمل ایک آسان نسخے کا کام دیتا رہا ہے اس لئے اس سے پیشہ ور نقادوں کے ساتھ ساتھ درس گاہوں کے معلم بھی کھلے بندوں استعمال میں لاتے رہے ہیں تنقید کے ایسے تشریحی رول کی افادیت سے انکار نہیں مگر یہ بد قسمتی سے اتنی مقبولیت حاصل کر چکا ہے کہ تنقید کا اصلی رول (یعنی شاعری کی تخلیقی حیثیت کی شناخت اور اس کی تعبیر قدر) دھندلا ہو کر رہ گیا ہے۔ نتیجے میں اکثر مشہور شعرا کی اصلی پہچان ابھی تک سامنے نہیں آ سکی ہے اس افسوسناک صورت حال کا اطلاق میر غالب اور اقبال جیسے سربراہانِ اردو شعراء پر بھی بہ آسانی ہوتا ہے۔ حالانکہ ان پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ دوسرے درجے کے شعرا کی تو بات ہی نہیں اس لئے کہ ان کے بارے میں اکاؤ کا مضامین لکھے گئے ہیں اور وہ بھی تمام تر توصیفی اور تشریحی نوعیت کے اس لئے ان کی قدر سنجی کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے۔ حسرت بھی اسی ذیل میں آتے ہیں وہ موجودہ صدی کے شروع میں شاعر کہتے رہے۔ انہوں نے غزل کو ذریعہ اظہار بنایا اور اس

میران کی خاصی مقبولیت حال کی یہاں تک کہ وہ نقادوں کے لئے لائق توجہ بن گئے اور ان کی شاعری اور شخصیت پر مضامین لکھے گئے ان مضامین کو پڑھ کر میران پر تاثر اور زیادہ گہرا ہو گیا ہے کہ ہماری تنقید محض تشریح و تفسیر پر مرکوز ہے جسرت کی شاعری کے چند نمایاں پہلوؤں مثلاً غزل گوئی، عشق یا اذرازیباں کی چند سامنے کی خصوصیات کو گنانے سے (جیسا کہ نقادوں نے عام طور پر کیا ہے) اس کے تخلیقی ذہن کی اس کے محرکات اس کی انفرادیت پر کوئی روشنی نہیں پڑتی، ہر نیا اور سچا شاعر اپنا مخصوص تخلیقی ذہن لے کر آتا ہے اور تجربات کے بعض نادیدہ جہانوں کی یافت و کشف کر رہا ہے، اگر تنقید ان معاملات کی چھان بین نہیں کرتی تو اس کا وجود بیکار ہو جاتا ہے اردو کے نقاد شاعر کے مرتبے کے تعین کے دشوار طلب کام میں ہاتھ ڈالنے سے احتراز کرتے ہیں وہ بڑی فیاضی سے ہر صاحب دیوان شاعر کے سر پر عظمت کا ناج رکھتے ہیں جسرت کے ساتھ بھی یہی ہوا ہے ان کے تخلیقی شعور سے تعرض کرنے کے بجائے ان کی عظمت کے گن گائے گئے ہیں، رشید احمد صدیقی کہتے ہیں "معاصر غزل گو بھی اپنا اپنا مقام رکھتے ہیں، پھر بھی جسرت کی غزل گوئی ممتاز و منفرد ہے۔"

سید احتشام حسین لکھتے ہیں "جسرت موجودہ دور کے سب سے بڑے غزل گو شاعر تسلیم کیے گئے ہیں اور اردو شاعری کے مسلسل ارتقاء میں ان کی ایک اہم جگہ ہے۔"

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں "دوسرے دور (یعنی ۱۹۲۰ء تک) کے سب سے بڑے کلاسیکل شاعر جسرت ہی ہیں۔"

غور سے دیکھا جائے تو جسرت کے بارے میں یہ خیالات، تنقیدی شعور کا نامیدہ ہونے کے بجائے عقیدت پسندانہ رویے کی غمازی کرتے ہیں۔ جسرت نے غزل کی روایت سے قلبی وابستگی کا ثبوت ضرور دیا ہے اور اس روایت کو پُر خلوص مسائی سے زندہ بھی رکھا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ انہوں نے غزل کو معنوی یا صوری اعتبار سے کوئی نئی جہت عطا کی ہے یا اپنے غیر معمولی شعری کارناموں سے (اپنے ہی دور میں ہی) عظمت حاصل کی ہے صحیح نہیں ہے، واقعہ یہ ہے کہ جسرت، فانی کی طرح، غزل کی قدیم روایت کے امیر رہے۔ وہ قدیم اسانذہ کی پیروی کرتے رہے۔

شعری زندگی میں متقدمین یا معاصرین سے فیض یابی کا رجحان تقریباً ہر بڑے شاعر کے یہاں ملتا ہے، لیکن عام طور پر یہ رجحان ابتدائی دور میں کارفرما رہتا ہے اور بعد میں وہ دور آتا ہے جب شاعر اپنے تخلیقی وجود کو مکمل طور پر دریافت کرتا ہے اور دوسروں کے اثرات کی نفی کرتا ہے۔ حسرت کی زندگی کا اکثر حصہ تقلید ہی کی مذہب ہوا۔ اس لئے وہ اپنی اخیر عمر تک تخلیقی قوتوں سے کما حقہ واقف نہ ہو سکے، یہی وجہ ہے کہ وہ شخصیت کے فکری عناصر کو گرفت میں لانے سے قاصر ہے۔ وہ لاشعور کی ان نزدیک گہرائیوں تک بھی رسائی حاصل نہ کر سکے۔ جہاں سے تخلیق کے نورانی سرچشمے پھوٹتے ہیں وہ زیادہ سے زیادہ شعوری سطح پر فوری طور پر محسوس کئے جانے والے جذبات کے دائرے میں بند ہے یہ وہ کوتاہیاں ہیں جو حسرت سے ان کی عظمت چھین لیتی ہیں اور انہیں صنفِ دوم کا شاعر بناتی ہیں۔

موضوعی اعتبار سے حسرت کی شاعری محدود درجہ یک رنگی کی شکار ہے ان کی کل کامنات حسن و عشق کے موضوعات ہیں اور وہ بھی ہجر و وصال کے فرسودہ موضوعات جن کا اعادہ شاعری کی تخلیقی حیثیت ہی کو مشکوک بناتا ہے خاص کر جب یہ دیکھا جائے کہ اظہار و بیان کے معاملے میں بھی روایت ہی پر انحصار کیا گیا ہے حسرت جس دور میں شاعری کرتے رہے وہ شعری شعور میں گہرے انقلاب اور تجربہ کاری کا دور تھا ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر زندگی زبردست بحران اور انتشار کی زد میں تھی۔ اس کا ادراک اس دور کے فن کاروں مثلاً ایلویٹ، جوائس اور اقبال کے یہاں ملتا ہے حسرت اس سے یکسر لائق ہیں حد تو یہ ہے کہ ملکی سطح پر بھی سیاسی سماجی اور معاشی کشمکشوں اور تبدیلیوں کے اثرات سے وہ محفوظ و مامون رہے۔ حالانکہ ان کا تعلق علمی سیاست سے رہا خارجی حالات سے لائق کا یہ رویا ان کی تشریف پیری کے تعلق سے بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتا ہے تاہم واضح ہے کہ میں ان کی شاعری میں عصری آگہی کے اظہار پر اصرار نہیں کرتا ہوں اور عصری آگہی کو ان کی شعری حیثیت منوانے کے لئے لازمی قرار نہیں دے رہا ہوں۔ اس لئے کہ خارجی حقیقت کا سامنا کرنے پر شاعر کے شخصی رویوں کے تعین کے بارے میں کوئی حکم لگانا شعری حیثیت کی کارآگاہی اور خود مختاری سے انکار کرنے کے مترادف ہے شعری رویوں کی تعین میں بہت سے خارجی اور داخلی عوامل کام کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال کے زمانے میں فانی، اختر شیرانی اور حبیب جیسے شعراء بھی ہیں

جو بے حد شخصی اور منفرد رویوں کا اظہار کرتے ہیں اقبال کے یہاں آثروب عصر کا بھرپور اظہار ملتا ہے جب کہ فانی مخزول خیالوں کے اسیر ہے اختر شیرانی داخلی دنیا میں ناویدہ بستیوں کی تلاش کرتے ہے اور جگر وارنگی عشق میں ڈوبے ہے ان مختلف اور متضاد ادراکات حالتوں میں اپنے عہد سے برگشتہ رویوں کو جو چیز اعتبار کا درجہ عطا کرتی ہے وہ تخلیقی حیثیت ہے اور یہ تخلیقی حیثیت ہی کی کمی بستی ہے جو شاعر کے مرتبے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ حسرت اگر اپنی تمام عمر محض معاملات عشق کے شخصی اظہار کے لئے وقف کرتے (جیسا کہ وہ کر چکے ہیں) تو بھی ان کی اہمیت مسلم ہوتی بشرطیکہ وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لاتے، مشکل تو یہ ہے کہ وہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں سے متصف ہیں ہی نہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں تجربات کی بوقلمونی نہیں ملتی، ان کا دائرہ خیال بہت محدود ہے وہ فکری سطح پر زندگی کے مسائل پر نہیں سوچتے، عشق ان کا محور ہے لیکن عشق کے تجربے بھی ان کے یہاں عامتہ الورد ہو کر رہ گئے ہیں، ان میں اس علامتی معنویت کا دور و روز نک پتہ نہیں جو میرا اور غالب کا خاصہ ہے۔

ان کی عشقیہ شاعری کے اس پہلو کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا گیا ہے کہ ان کا نظریہ عشق روایتی نہیں حقیقی ہے، یعنی وہ خیالی محبت نہیں کرتے بلکہ ایک مخصوص تہذیبی ماحول کی پروردہ لڑکی سے عشق کرتے ہیں، یہ ایک ایسی حقیقت ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا، لیکن اسی بات کو ان کی اہمیت کا ضامن قرار دینا مناسب نہیں، اردو کی عشقیہ شاعری بلاشبہ روایتی، خیالی اور افلاطونی رہی ہے، عام طور پر روایت کی تقلید کی گئی ہے۔ تاہم میرا اور غالب کے یہاں عشق کی ارضی اور جنسی خوشبو محسوس کی جاسکتی ہے، اسی طرح مومن یا مصطفیٰ کے یہاں عشق کا جو جسمانی پہلو ابھرتا ہے وہ اسے محض خیالی ہونے سے بچاتا ہے اس پس منظر میں عشق کے تعلق سے بھی حسرت کی انفرادیت کا کوئی واضح نقش نہیں ابھرتا، یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ کسی شاعر کے یہاں عشق کے عام اور مانوس جذبات کی نشان دہی کرنا ہی اس کی انفرادیت یا عظمت کا ثبوت نہیں ہو سکتا، بالکل اسی طرح جس طرح دیگر خارجی یا داخلی کوالف کی عمومی ترحمانی اعلیٰ شاعری کی ضامن نہیں ہو سکتی، شاعری تخلیقی ذہن کا جوہر لطیف ہے، تخلیقی ذہن کا فطری تقاضا یہ ہے کہ ایسے تجربے اور کیفیات وجود ہیں آجائیں جو جدت، غیر مانوسیت اور انوکھے پن سے ہمکنار ہوں، یہ سوچنا کہ غالب کے

عشقیہ تجربات عام لوگوں کے تجربے کی زد میں ہیں ان کے شعری ذہن کی گہرائی اور انفرادیت سے انکار کرنے کے برابر ہے، میر کی عشقیہ کیفیات اپنی تیز زائی، انوکھے پن، مافوق فطری انداز اور علامتی معنویت سے عام انسانوں کی سطح سے بہت بلند ہو جاتی ہیں۔

آوارگانِ عشق کا پوچھنا جو میں نشان

مشتِ غمِ بارے کے صبا نے اڑا دیا

جیسے شعر میں عشق محض عشق نہیں بلکہ تلاش، کشف، عدم اور تنہائی کی علامت بن جاتا ہے اس تناظر میں دیکھیے نہ حسرت کی عشقیہ شاعری چند ایسے مانوس اکہرے اور عمومی تجربات یعنی محبوبہ کی جوانی، جدائی، وصل، اس کے چھٹن پر ننگے پاؤں آنے، نیند سے جاگنے اور خوشبو سے پیر ہن تک محدود ہو جاتی ہے اور یہ بقول خلیل الرحمن اعظمی "وہ جذبات و کیفیات ہیں جو عنفوانِ شباب میں پیش آتی ہیں، ظاہر ہے کہ یہ کیفیات جو محض جذباتی اہال کا نتیجہ ہیں، اعلیٰ شاعری کو جنم نہیں دے سکتیں۔

حسرت کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ باتیں اس لئے کہتے ہیں کہ دل میں اتر جاتی ہیں خود حسرت نے بھی کہا ہے۔

شعر در اصل ہیں وہی حسرت

سننے ہی دل میں جو اتر جائیں

حسرت کے اس نظریے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا شعری ذہن پیچیدگی کے اور ایک سے بے محروم رہا ہے۔ اس نظریے سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ وہ شعر میں آمد کے قائل ہیں، صحیح نہیں، اس لئے کہ آمد کا اطلاق سامنے کی باتوں کو نظرمانے پر نہیں بلکہ تجربے اور بیان کی کیمیائی وحدت پر ہوتا ہے۔ حسرت کی شاعری کا معتد بہ حصہ فارصیت سے جو جھل ہے، دوسری بات یہ ہے کہ روایت کے زیر اثر ان کے نزدیک شعر کی خوبی کا یہ معیار رہا ہے کہ اس میں جانی پہچانی کیفیات کو پیش کیا جائے تاکہ قاری کو انہیں گلے سے اتارنے میں وقت نہ ہو، انہوں نے ایسا ہی کیا اور اس عمل میں وہ کامیاب رہے۔

حسرت کی شاعری کی حد بندیوں اور اس کے بارے میں تنقید کی نارسائیوں کو مد نظر رکھ کر

یہ سوال زیادہ ہی اہم ہو جاتا ہے کہ آخر اردو شاعری میں ان کی کیا حیثیت ہے؟ کیا ان کو ایک روایتی،
تقلیدی اور سطحی ذہن کا آدمی قرار دے کر رد کیا جائے یا ان کے شعری ذہن کی کسی ایسی خصوصیت
کو تسلیم کیا جائے جو انہیں اردو شاعری کی تاریخ میں زندہ رکھنے کی ضمانت ہو؟ میرا خیال ہے کہ ان کی شاعری
کے دو پہلو ایسے ضروری ہیں جو لائق توجہ ہیں اور جو انہیں ایک اچھا شاعر منوانے میں مدد ثابت ہو سکتے
ہیں، اول یہ کہ انہوں نے بعض اشعار میں عشق کو جمالیات کا درجہ عطا کیا ہے۔

۵۹۶۴

حسن ہو جس میں وہ ہر شے جلوہ گر اس دل میں ہے

جذبہ صورت پرستی میرے آب و گل میں ہے

جذبہ صورت پرستی سے گزرتے ہوئے ان کی شخصیت کا حیاتی پہلو آئینہ ہو جاتا ہے وہ صنف
نازک سے قریبی رشتہ قائم کرتے ہوئے اپنی حیاتی کیفیات کی لذت کا احساس کرتے ہیں اس طرح
سے جسم یا جنس ان کے یہاں ہوس پرستی کی سطح سے بلند ہو کر حیاتی لذت آگینی میں تبدیل ہوتا ہے
یہ ایک تقلیدی عمل ہے جو شاعر کے جذباتی ارتقاع کو ظاہر کرتا ہے ایسے اشعار میں حواس خمسہ کی نشانی کا
سامان ہوتا ہے حسرت کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ایک خوبصورت اور جوان عورت کے جسم کو اپنی لطف قبول
رہنمائیوں اور خوشبوؤں کے ساتھ، قربت میں، بیداری میں سوتے میں، آرائش میں اور شرم و حجاب میں
دیکھا اور محسوس کیا ہے اور اپنے محسوسات کو لفظوں کے پیکانوں سے چھلکا دیا ہے ان کے یہاں عورت
کا جسم جنس زدہ نہیں بلکہ سرشارِ محبت ہے اس لئے ایسے اشعار میں جمالِ یار کی رنگینوں کی ایک نشہ آور
فضا قائم ہو جاتی ہے جو قاری کے لئے گشش رکھتی ہے اور اسے خوشبو کے بدن سے آشنا کرتی ہے۔

الشہدے جسم یار کی خوبی کہ خود بہ بخود

رنگینوں میں ڈوب گیا پسیر ہن تمام

سر کہیں بال کہیں ہاتھ کہیں پاؤں کہیں

ان کا سونا بھی ہے کس شان کا سونا دیکھو

رنگ تیسری شفق جسمالی کا

اک نمونہ ہے بے مثالی کا

محبوبی و رنگینی ہیں جسز و بدن تیری

سرسشار محبت ہے خوشبو سے دہن تیری

چونکہ حیاتی وجود کی باز آفرینی کا عمل ان کے یہاں شعری تجربے کی تجسیم پر منتج ہوتا ہے اس لئے پیکر تراشی کے بعض عمدہ نمونے ملتے آتے ہیں۔

روشن جمال یار سے ہے انجن تمام

دہکا ہوا ہے آتش گل سے چمن تمام

تاثیر برق حسن جوان کے سخن میں تھی

اک لرزش خفی مے سارے بدن میں تھی

دوسرا پہلو (ایک بہت ہی خفیف سا پہلو) یہ ہے کہ ان کا شعری ذہن گلے گلے جذبات کے خود ساختہ حصاروں کو پھانڈ کر فکری بلندی پہنچ کر بعض نادیدہ اور امکا فی واردات کا سامنا کرتا ہے، ذہنی تفاعل کے ایسے آزادانہ لمحے ان کے یہاں بہت کم آتے ہیں، لیکن جب بھی آتے ہیں ان کی شعری سطح بلند ہو جاتی ہے ایسے نایاب لمحوں میں وہ بعض انسانی مسایل و کوائف مثلاً گم شدگی، کرب و خوف، نحر دنی اور جستجو کی پیکر تراشی پر قادر ہو جاتے ہیں۔ مثلاً،

اک بڑی منزل پر خوف و خطر ہے درپیش

روح کو عالم بالا کا سفر ہے درپیش

گر جوش آرزو کی تھیں کیفیتیں بھی

میں بھول جاؤں گا کہ مرا مدعا ہے کیا

کچھ دل ہی سمجھ گیا ہے مرا ورنہ آج کل

کیفیت بہار کی شدت چمن میں تھی

ہم سے پوچھنا نہ گیا نام و نشان بھی ان کا

جستجو کی کوئی تمہیں راہ طائی نہ گئی

جذبات شوق کدھر کو لے بہاتا ہے مجھے

پیرہہ راز سے کیا تم نے پکارا ہے مجھے

حسرت کا تصور عشق

حسرت کے بارے میں اپنے پہلے مقالے ”حسرت کا شاعرانہ مرتبہ“ (مطبوعہ ’۳۷ جیل) میں میں نے ان کی شاعری کی حد بندیوں اور اس کے بارے میں موجودہ تنقید کی نارسائیوں کی نشاندہی کرنے کے بعد یہ سوال اٹھایا تھا کہ آخر اردو شاعری میں ان کی کیا حیثیت ہے کیا ان کو ایک روایتی یا تقلیدی شاعر قرار دیا جائے، یا ان کے شعری ذہن کی کسی ایسی خصوصیت کو تسلیم کیا جائے جو انہیں اردو شاعری کی تاریخ میں زندہ رکھنے اور ایک اہم مقام دلانے کی ضامن ہو۔ اس سوال کا جواب دیتے ہوئے میں نے اجمالاً جو باتیں کہی تھیں ان میں پہلی بات یہ تھی کہ ان کی شاعری میں بعض ایسے اشعار ضرور ملتے ہیں جن میں ان کا تصور عشق روایت کے اثرات سے پاک و صاف ہو کر انفرادیت کا احساس دلاتا ہے اور ان کی شعری اہمیت کی اساس فراہم کرتا ہے۔

آئیے ہم اس نشست میں اس پہلو کا قدرے تفصیلی جائزہ لیں: یہ واقعہ ہے کہ ایک پُر آشوب دور میں سانس لینے اور شخصی زندگی میں بھی نشیب و فراز سے گزرنے کے باوجود ’حسرت‘ تخلیقی عمل میں ’خارجی حقایق‘ سے راست اثر پذیری

کے رویے سے انحراف کرتے رہے۔ انہوں نے اقبال یا جوش کی طرح اپنے عہد کے بدلے ہوئے حالات و واقعات پر انحصار نہ کیا۔ نتیجے میں ان کی شاعری معاصر شعور کی پیچیدگی، تابناکی اور توسیع سے محروم رہی۔ عملی سیاست میں شرکت کے باوجود اور ملک میں صدیوں کے فکری انجماد کے بعد اٹھنے والی آتشیں لہروں کا مشاہدہ کرنے کے باوجود وہ ذہنی علیحدگی پر قائم رہے۔ یہ وہ علیحدگی نہ تھی جو زندگی میں مستعدانہ شعور کا ایک اظہار بن جاتی ہے۔ یہ ایک ایسی علیحدگی ہے جو خارج کی دہشت ناک حقیقتوں سے صرف نظر کرنے اور ایک تخلیقی دنیا آباد کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ ایک چھوٹی سی رنگین، منور اور معطر دنیا جس میں کاروبار شوق کی فرصتیں میسر ہیں۔ میں اس بات سے ناخوش نہیں ہوں کہ حسرت نے خارجی حقیقت کی بے بسنامی کا اثبات کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ تخلیق فن کے اس بنیادی راز سے آگاہ ہیں کہ خارجی حقیقت کم تر ذہنوں کے لئے چراگاہ کا کام کرتی ہے سچا فنکار اپنے خون ہلکے سے اپنی نوا کی پردہ کش کرتا ہے اور اپنا جہاں خود پیدا کرتا ہے۔ حسرت نے بھی یہ کام انجام دیا ہے اور یہ کوئی معمولی کام نہیں ہے، لیکن ایک بات تندر آ میز ضرور ہے کہ حسرت کی تخلیقی دنیا اپنے واضح حدود رکھتی ہے، جب کہ بڑے شعرا مثلاً میر یا غالب کی دنیا بے کمرانی کا احساس دلاتی ہے۔ ان کی دنیا میں نور و سایہ کی لہریں، جذب و کشش کے باوجود وہ علامتی اسراریت خلق نہیں کر پاتیں جو میر و غالب کا خاصہ ہے حسرت کی دنیا حسن و عشق کی ایک چھوٹی سی دنیا ہے، صنف نازک کے جسمانی حسن کے رنگارنگ جلوؤں سے معمور دنیا۔ ایک ناظرہ جمال سامنے آتی ہے۔ جیسا پر در، تغافل آشنا، سراپا ناز۔ وہ عاشق کی مرکز نگاہ ہے اور وصل و فراق کی مختلف کیفیات کی آفریدگار۔ ان کیفیات سے یہ التباس آسانی سے پیدا ہوتا ہے کہ حسرت نے عشق کے ہزار رنگ بکھیر دیئے ہیں۔ رنگوں کے اس اثر و پام کو دیکھ کر اردو کی بزرگ نسل کے نقادوں مثلاً نیاز فتح پوری، رشید احمد صدیقی، مجنون اور آل احمد سرور نے ان کی

عظمت کا اعتراف کیا ہے۔ مجنوں تو یہاں تک لکھتے ہیں "حسرت نے بڑی وسیع المشرَب اور سمہ گیر طبیعت پائی تھی" اس لئے ان کے کلام میں رنگ اور طرز کا جیسا تنوع پایا جاتا ہے اس کی مثال کسی دوسرے اردو شاعر کے کلام میں شاید ہی ملے۔ لیکن حسرت کے تصور عشق کی تفہیم کا مسئلہ اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے جتنا بظاہر دکھائی دیتا ہے۔ یہ بات عیاں ہے کہ محض عشقیہ جذبات کا منظوم اظہار کسی شاعر کی عظمت تو درکنار اس کے شاعر ہونے کا ضامن بھی نہیں ہو سکتا۔ حسرت کی عشقیہ شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے اس بات کو پیش نظر رکھنا ہے کہ اس کا متعدد حصہ محض تکراری اور روایتی نوعیت کا ہے۔ اسے مجنوں گور کھپوری نے بجا طور پر "استادانہ تقلید" کا نام دیا ہے۔ انہوں نے فانی کی طرح اساتذہ کا تتبع کرنے میں خاصا وقت برباد کیا۔ دوسری بات یہ ہے کہ عشق کے عامۃ الورد و جذبات کا بیان خواہ کتنی ہی مشاقی اور لذتیت سے کیوں نہ کیا گیا ہو ان کی شاعری سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ ایسی شاعری جو عامیانہ تجربات کو قیمتی انداز میں پیش کرتی ہے۔ اردو میں بہت ہوئی ہے۔ مشاعراتی شاعری اس کی بین مثال ہے۔ اس نوع کی شاعری عوامی سطح پر وقتی تفریح کا سامان تو فراہم کرتی ہے مگر ذوق کی تہذیب نہیں کرتی اور نہ ہی فکر و نظر کی روشنی رکھتی ہے۔ یہ نادیدہ تجبیرا اور اکتشافی وقوعات کی مصوری بھی نہیں کرتی۔ اس کا اطلاق بے کم و کاست عشقیہ تصورات پر ہی ہوتا ہے۔ حسرت کے تصور عشق کے یہ کہہ کے گن گانا کہ یہ ایک حقیقی اور جانی پہچانی محبوبہ سے متعلق ہے اور عام انسانی جذبات پر محیط ہے (جیسا کہ بشیر نقادوں نے کہا ہے) حسرت ناشناسی کے ساتھ ساتھ شعر ناشناسی کے رویے کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ فراق گور کھپوری نے لکھا ہے "حسرت نے عورت اور اس کے حسن کی عام زندگی سے مطابقت پیدا کی ہے۔" نیاز فتحپوری کے نزدیک "حسرت کی شاعری بالکل انسانی سطح اور انسانی جذبات کی شاعری ہے۔" ظاہر ہے کہ اس نوع کی تنقید حسرت کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں کر سکتی۔ یوں بھی دیکھا جائے تو

صنعت لطیف کی تفصیلات — جسم کارنگ و روپ، آواز کی صلاوت، چال ڈھال، شرم و حیا، ملیسوس، تنہم یا ناز و ادا — کس انوکھے تجربے کے لئے راہ ہموار کرتی ہیں؟ یہ تفصیلات مانوس اور جانی پہچانی ہیں اور دلکشی کے باوجود طلسمی اسراریت سے عاری ہیں۔ اس لئے ہمیں اس مملوہ حقیقت کو جان لینا چاہیے کہ حسرت کی عشقیہ شاعری کی اہمیت کو منوانے کے لئے جو دلائل پیش کی گئی ہیں وہ غیر فنی ہیں۔ ان کے نظریہ عشق کی ماہیت اور انوکھے پن کو سمجھنے کیلئے خارجی یا عمومی حقیقت سے اس کے رابطے پر زور دینے کی بجائے اس سے اس کے انقطاعی عمل پر نظر رکھنا ہوگی۔

حسرت کی کل کائنات شعر، جیسا کہ کہا گیا، عشق پر منحصر ہے۔ لیکن عشق ان کے یہاں ایک مخصوص اور محدود معنویت رکھتا ہے۔ یہ ماورائیت سے لا تعلق ہے اور علامتی امکانات سے نا آشنا۔ ظاہر ہے کہ اس کی حد بندیاں ہیں لیکن یہ حد بندیاں حسرت کے حقیقی شاعر ہونے میں خارج نہیں ہیں اس لئے کہ مقدار کے لحاظ سے نہ سبھی کیفیت کی رو سے ان کے یہاں اچھی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان کے یہاں تعمیری انداز مستقلاً قائم نہیں رہتا، بلکہ بعض نادر لمحوں میں ذہن و احساس کی مخصوص اور منفرد حالتوں کا پتہ چلتا ہے۔ یہ دراصل ان کے اندرون میں تقلیب کا ایک فطری عمل ہے — اندرونی شعری بیداری، نور کی ایک تیز لہر، جو ذہن پر تقلید روایت اور تعمیم کی دبیر تھنوں کو چیر کر اپنا اظہار کرتی ہے۔ یہ گویا خود پر منکشف ہونے کا وہ جادوئی عمل ہے۔ حسرت اس عمل سے گزرے ہیں۔ انہوں نے بعض نازک اور نادر لمحوں میں اپنے شعری وجود کو پالیا ہے۔ اس لئے وہ مانوس اور عمومی عشقیہ فضا سے کنارہ کش ہو کر ”عالم حیرت“ کی ضرورت کا احساس کرتے ہیں۔

اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت

کافی نہ ہوئی وسعت میدان تنہا

ان کے یہاں ایسے استعارے بکائیے جاسکتے ہیں جو ایک نا دیدہ اور مربوط تخیلی فضا کی تشکیل کرتے

ہیں۔ یہ فنکاری کے لئے ہر درجہ کشش رکھتی ہے۔ اس فن میں داخل ہو کر وہ روزمرہ کی
 کھردری بے رنگ اور زنگ خوردہ زندگی سے دست بردار ہو کر جذباتی، سحر آگیاں اور نادرہ کار
 واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔ وہ تحیر اور حسرت کے جذبات سے ہمکنار ہوتا ہے جس سے
 تحسیر کے اس جذبے سے آشنا ہیں۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ وہ جس عورت کے فراق
 و وصال کی لطیف حکایات کو پیش کرتے ہیں وہ عام زندگی میں نہیں ملتی۔ وہ ایک تخیلی
 دنیا کی عورت ہے، حسن کا ایک عظیم المثال پیکر، جو کمپٹس کی بے رحم حسینہ کی طرح، خواہوں
 میں ہی نازل ہوتا ہے۔ اور اس سے منسوب ہو کر وہ جن داخلی محسوسات سے گزرتے ہیں
 وہ بھی پیش پا افتادہ نہیں بلکہ انوکھے اور نئے ہیں اور تحیر نیز ہیں۔ یہ رومانی تحیر ہے جس
 سے آشنا ہو کر حسرت عمیق دنیا سے بالکل لاتعلقی ہو جاتے ہیں۔

تھی راحت حیرت کی کس درجہ فسادانی

ہم نے غم، ہستی کی صورت بھی نہ پہچانی

یہ تحیر ان کے ایسے اشعار کو ظلم ہوٹا رہا بناتا ہے۔

جس لوہے یار ہے دلوں کے لئے

فی المثال اک ظلم ہو شربا

اور ایسے کہاں حیرت و حسرت کے مرقے لے دل جو ترے آئینہ نخلے میں لگے ہیں

ان کی شاعری میں صرف حیرت و حسرت ہی نہیں بلکہ انسانی جذبات کے اور بھی مرقے ملتے
 ہیں۔ یہ وہ جذبات ہیں جو میکا کی زندگی کے دباؤ کے نتیجے میں اپنا آب و رنگ کھو بیٹھے ہیں۔
 حسرت ان کی اصلیت اور قوت سے آشنا ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا دل "راز محبت
 کا نیرنگ" بن جاتا ہے۔

غضب تھی عشق کے جذبات گوناگوں کی رنگینی

دل حسرت بھی اک نیرنگ ہے راز محبت کا

حسرت کے جذبات گوناگوں کی رنگینی ان اشعار میں جھلکتی ہے :

بھی میں راہ تمنا میں سینکڑوں آنکھیں کہ ناز جلوہ کرے تیری خوش خرامی کا
 مگر جوش آرزو کی ہیں کیفیتیں یہی میں بھول جاؤں گا کہ مرا مدعا کیا ہے
 روگ دل کو لگا گئیں آنکھیں اک تماشادکھا گئیں آنکھیں
 اس حیلہ ہونے وصل کی شب ہم سے روٹھا یزنگ روزگار دو عالم دکھا دیا
 سب میں تیری انہن میں بے ہوش نظارہ حسن کا کسے ہوش
 حسرت نے حسن کے جلوہ ہائے رنگارنگ کی نیلی پیکر تراشی کے باوجود اس کی انسانی اصل کو
 نظر انداز نہیں کیا ہے۔ یہ ماورائی نہیں بلکہ ارضی ہے۔ یہ تن نازک کی حقیقت سے
 آشنا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ ارضیت کا یہ احساس ان کے شعری شعور کی نمبرنگ
 سامانی کا زائیدہ ہے اس لئے دلکشی رکھتا ہے۔ یہ لکھنوی شعراء کے جہنی ابتذال سے
 منزہ ہے۔ ”یہ جسم یار“ کو جمالیات کا درجہ عطا کرتا ہے۔ ”جسم یار“ کی خوبیاں اور لطافتوں
 سے حسیاتی لذت آفرینی کا سامان کرتے ہیں۔ پس عورت ان کے یہاں ہوس
 پرستی کے جذبے کو نہیں ابھارتی بلکہ جمالیاتی لطافت کا سامان کرتی ہے۔ چند
 اشعار ملاحظہ ہوں جو مختلف حواس مثلاً باصرہ، لامسہ اور سامعہ کی تشفی
 کا حق ادا کرتے ہیں۔

یاد بھی دل کو نہیں صبر و سکون کی صورت

جب سے اس ساعد میں کو کھلا دیکھا ہے

اک برق تپاں ہے کہ لکھم ہے تمہارا

اک سحر ہے لرزاں کہ تمہارا

۱۔ میں طلب گار شوق گوناگوں حسن کے جلوہ ہائے رنگارنگ

۲۔ کیا کیجئے بیان اس تن نازک کی حقیقت خوشبو میں ہے کلی تو لطافت میں ہم رنگ

محبوبی و رنگینی ہے جزو بدن تیری
 سرشار محبت ہے خوشبوئے ذہن تیری
 چھپڑتی ہے مجھے بے باکی خواہش کیا کیا
 جب کبھی ہاتھ وہ پابند حنا ہوتے ہیں
 گھل گیا ہے ترے جمال سے رنگ
 ترے ملبوس ارغوانی کا
 خوشبو ترے ملبوس کی لائی ہے کہاں سے
 تجھ تک تو ہوا تھا نہ گزر باد صبا کا

فیض احمد فیض کی رومانیت

فیض احمد فیض کے رومانی مزاج کا ذکر کرتے ہوئے بالعموم یہ کہا جاتا ہے کہ وہ رومان سے حقیقت کی طرف آئے، انم را شرنے لکھا ہے اس نے حسن اور رومان کے نہرے پردوں کے اس پار حقیقت کی ایک جھلک دیکھ لی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں۔ ”رومان کے راسخ پر حقیقت کی طرف سے آنے کا عمل فیض کے یہاں بہت واضح ہے۔“ ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ فیض کا ذہنی سفر رومان سے حقیقت کی جانب رہا ہے۔ قبل اس کے کہ ہم اس خیال کی صحت پر غور کریں۔ دیکھنا یہ ہے کہ فیض کے یہاں رومانیت کا کیا تصور رہا ہے۔ رہی ان کی حقیقت پسندی یا ایک علیحدہ مقالے کی محتاجی ہونے کے باوصفہ نمٹا ہمارے حوالے کی زد میں آئے گی۔

عمیہ بات یہ ہے کہ فیض کو رومانیت کا شاعر قرار دینے والے نقاد اس اصطلاح کے اصلی معانی پر نظر نہیں رکھتے۔ فیض کو جس بنا پر رومانی شاعر قرار دیا جاتا ہے۔ وہ ان کی عشقیہ کیفیات سے دلی وابستگی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی شاعری کے ابتدائی دور میں ایسی کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے۔ تاہم اگر رومانیت کا یہی معیار لیں تو اردو کا کوئی بھی بڑا یا چھوٹا شاعر رومانی کہلانے کا دعویدار ہو سکتا ہے اس لئے کہ ہر شاعر کے

یہاں یہ تجربے یا فحوسات کم یا زیادہ موجود ہیں خود فیض کے دور میں اختر شیرانی کے بعد مجاز حقیقت، اختر انصاری اور سکندر علی وہبہ کے علاوہ، حیرت انگیز طریقے سے نام ترقی پسندوں مثلاً کیفی، ساحر، ظہیر کاظمی، مخدوم فی الدین، احمد ندیم قاسمی اور جہاں نثار اختر کے یہاں اس نوع کی رومانی شاعری ملتی ہے لیکن ہم ان میں سے کسی شاعر کو رومانی شاعر نہیں کہتے، توفیق ہی کے ساتھ یہ بھی کیوں؟ اور پھر ان کے رومانی شاعر ہونے کی جودلیل دی گئی ہے وہ تاریخی شواہد کی عدم موجودگی میں ایک مفروضہ معلوم ہوتی ہے۔

اردو شاعری میں رومانییت کا تصور موجودہ صدی میں اختر شیرانی سے منسوب رہا ہے۔ اختر شیرانی کے یہاں معنویان شباب کی ذہنی نیم بچستگی کے باوجود آرزو مندی، نادیدہ بستیوں کی تلاش اور حسیاتی لذت کشی کے رجحان کی بدولت رومانییت کی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وسیع تر معنوں میں رومانییت، مہم جوئی، تخیل پسندی اور حسن کے ماورائی تصور سے قابل شناخت ہو جاتی ہے، جیسا کہ انیسویں صدی کے انگریزی ادب سے مترشح ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ رومانییت کا صرف یہی معیار ہے، اس کے اور بھی معامرواقسام ہو سکتے ہیں جو ملکی، جغرافیائی، تہذیبی اور معاشرتی حالات سے متشکل ہوتے ہیں، اس نقطہ نظر سے دیکھتے تو اردو شاعری میں قدیم زمانے ہی سے عاشقانہ اور صوفیانہ شاعری میں جو حقیقت سے انقطاع اور تخیل پسندی پر اصرار کرتی ہے، رومانی رنگوں کی جسلوہ گری ملتی ہے۔ میر تقی میر کو طیفی ان کے یہاں ملکی تنہائی سے منہ صدم ہونے کے رد عمل کے طور پر داخلیت پسندی ذات گزینی اور تخیل کو شش کا جو سماوی رجحان ملتا ہے، وہ رومانییت ہی کی ایک شکل ہے غالب کے رومانی رویے سے کہے انکار ہے، بہر کیف اس حقیقت کے باوجود کہ اردو شاعری میں ملکی حال است کے تحت رومانییت مختلف رنگوں میں نمایاں ہے، فیض کے یہاں جس کلام کو ان کے رومانی ہونے کے ثبوت کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے، وہ نہ صرف یہ کہ فنی لحاظ سے کمزور ہے، بلکہ رومانییت کے کسی گہرے یا شہ رخ رنگ کو نہیں ابھارتا، زیادہ سے زیادہ اس کے پاسے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ اختر شیرانی کی رومانی نظموں کی حد اسے بازگشت ہے۔ "خدا وہ وقت نہ لائے" سروک شہانہ، مری جان... تنہہ نجوم اور میر سے نایم اس فہم کی نظمیں ہیں، ان میں انتظار، اضطراب، شوق، تنہائی، درد اور کسک کے احساسات کا اظہار ملتا ہے، یہ اظہار عمومی رنگ لئے ہوئے ہے اور استعارہ و پسیر کی خوبیوں کے باوجود بیان سہ ہے۔ یہ یقین آفرینی کے لئے کو نشان نہیں،

اور نہ ہی قاری کی شرکت کو ناگزیر بناتا ہے۔ حیرت ہے کہ وزیر آغا ایسی معمولی شاعری کے بارے میں بڑی فیاضی سے لکھتے ہیں "یہ رومانی رسمی اور روایتی نہیں، بلکہ ایک جذباتی دھچکے کی پیداوار ہے اور اسی لئے اس میں خلوص بھی ہے۔" فیض کی رومانی شاعری کے غیر رسمی اور غیر روایتی ہونے کی جو دلیل (یعنی یہ جذباتی دھچکے کی پیداوار ہے) دی گئی ہے وہ معقولیت اور وزن سے طاری ہے کسی بھی رومانی شاعر مثلاً ان کے معاصرین میں جہاں نثار اختر کے یہاں رومانیت کو کسی جذباتی دھچکے کے لائق ٹھہرانا ممکن نہیں اس لئے ایک عمومی واقعے یا صورت حال کو فیض سے متعلق کر کے اسکی انفرادیت یا غیر رسمیت پر اصرار کرنا درست نہیں دوسری اور زیادہ غور طلب بات یہ ہے کہ رومانی شاعری کی انفرادیت کے لئے اس کا فنکار کے جذباتی دھچکے کے تابع ہونے کو معیار قرار دینا فن کے بسبب شیعہ تخلیقی کردار کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے یا دے کہ فن صرف جذباتی دھچکے سے خلق نہیں ہوتا اور نہ ہی یہ اسکے خلوص کی ضمانت ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اردو کے سینکڑوں شعرا جن کا دل عشق میں ٹوٹ چکا ہے میر یا غالب کے رتبے کو پہنچ گئے ہوتے۔

واقعہ یہ ہے کہ فیض کے یہاں ایسی نام نہاد رومانیت سے انحراف اور پھر حقیقت سے متباعد ہونے کے رویے سے منشا قضا نہ طور پر ایک فصوص رومانی رنگ کو پہچانا جاسکتا ہے اور راشد اور وزیر آغا کے اس خیال کی تکذیب ہوتی ہے کہ فیض رومان سے حقیقت کی طرف آئے "در اصل فیض کی رومانیت اس بات پر مشیدہ ہے کہ وہ حقیقت کا سامنا کر کے اسے خواب میں منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان پر گلے نہ لگائے یہ اعتراض بھی وارد کیا جاتا ہے کہ وہ اپنی شاعری کو حقیقت نگاری کی پست سطح پر آئے، یہ اعتراض اس حد تک درست ہے کہ انہوں نے کئی نظموں کو سیاسی اور سماجی واقعات کی مضمونی بنانے کے رکھ دیا۔ لیکن ان کے یہاں ایسے نادر لمحے بھی آئے ہیں۔ جب خارجی حقیقت کا تاثر ان کے کلام میں شخصیت کی آرزو مندی، تجلیل کاری اور حسن پرستی کو متحرک کرتا ہے اور ان کے رومانی رویے کی نشاندہی ہوتی ہے۔ ملاقات کا موضوع ابلا ہوا تناسل ہے کہ رات کو محبوب سے ملاقات کی بناء پر فکر کی ضمانت قرار دیا گیا ہے لیکن فیض نے اس تجربے کی رومانی بازیافت کی ہے۔ اور حقیقت خواب بن گئی ہے۔ رات در دکا شجر ہے جسکی شاخوں میں لاکھ مشعل بکف ستاروی کے کارواں گھر کے کھوس گئے ہیں اور محبوب مثالی محبوب بن گئی ہے۔

مگر اسی رات کے شجر سے
یہ چند لمحوں کے زرد پتے
گرے ہیں اور تیرے گھمبوں میں
الجے کے گلزار ہو گئے ہیں
اسی کی شبنم کی خاموشی سے
یہ چند قطرے نری جہیں پر
برس کے ہیرے پرو گئے ہیں

دو آئے گادے پاؤں میں شتری کردار کو تنہائی کے عالم میں رات کے وحشی سابیوں سے متحارب ہونا پڑتا
ہے وہ چاہتا ہے کہ اس کے دل میں جوش و غضب کا رد عمل پیدا ہو تاکہ اندھیرے کی فصیلوں کے ادھر اپنے
"قبیلے کا بھی کوئی لشکر اس سے آگاہ ہو اور دور سے ہی اس کی آمد کی خبر دے۔ نظم مترنخنی ہے اور سرخ
چراغ "حافظ زلف" گوشہ زخار وحشی سائے "قبیلہ" لشکر فصیلیں "لہ جز اور صدا" جیسے تلازمی تراکیب
والفاظ اسے رومانی آہنگ عطا کرتے ہیں تمہارے حسن کے نام "بھی ایک رومانی نظم ہے نظم کا آغاز یوں
ہوتا ہے:

سلام لکھتا ہے شاعر تمہارے حسن کے نام
بکھر گیا جو کبھی رنگِ پیر بن سر بام
نکھر گئی کبھی صبح، دوپہر، کبھی شام

نظم کا آغاز روایتی اور بیانیہ ہے پوری نظم اسی انداز کی ہے غزلوں کے چند اشعار دیکھئے ان میں
رومانی رنگ نمایاں ہے:

قریب آرزو کی سہل انگاری نہیں جاتی
ہم اپنے دل کی دھڑکن کو تری آواز پاس تھے

شمع نظر خیال کے انجم، جگر کے داغ
 جتنے چہ راع ہیں تیری محفل سے آئے ہیں
 جب تجھے یاد کر لیا صبح مہک — مہک — اٹھی
 جب ترا غم جگا لیا راستہ — پھل — پھل گئی
 کبھی تو صبح ترے کچھ لب سے ہو آغاز
 کبھی تو شب — سر کا کل سے مشکبار چلے
 کبھی کبھی یاد میں ابھرتے ہیں نقش ماضی مٹے سے
 وہ آزمائش دل و نظر کی وہ قربتیں سی وہ فاصلے سے
 رنگ پیرا من کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
 موسم گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام
 ہر گ — خون میں بھپ — چہرا غاں، ہو
 سامنے پھر وہ بے نقاب آئے
 یاد غزال چشماں ذکر سمن غداراں
 جب چاہا کر لیا ہے کچھ فتنے بہاراں

سوال پیدا ہوتا ہے کہ فیض کا یہ رومانی رجحان کہاں تک نئے ذہن کو آسودہ کر سکتا ہے؟
 موجودہ صدی میں جب شعور کے بحران کے نتیجے میں گزشتہ صدی کے رومانی تصورات کی صورت معنویت
 اور پسندیدگی پر نظر ثانی کرنے کی ضرورت بڑھ گئی، تو دو متخالف نظریے سامنے آئے۔ ایلپیٹس نے کہا
 کہ ممکن ہے زندگی میں رومانیت کے لئے کوئی جگہ ہو لیکن فن میں اس کے لئے کوئی جگہ نہیں، ٹی ی ایوم
 نے جدیدیت کو رومانیت کی قطعی نامنظوری (REJECTION) قرار دیا ہے، جدید فرانسیسی نقاد
 D. JOSIPOVICI نے لکھا ہے: ”فنون میں جدید انقلاب کو علیحدگی میں سمجھا نہیں جاسکتا“ اسے

انخطا پذیر رومانیت کے خلاف ایک رد عمل کے طور پر دیکھنا چاہیے۔ اس کے علی الرغم بعض مفکرین کے نزدیک جدید حسیت رومانیت کا ہی استمرار ہے گراہم ہاگ نور رومانیت سے انحراف کے رد عمل کو اس حد تک غیر پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے کہ وہ رومانیت سے ہاتھ نہ ملانے کے رویے کو ایک طرح انٹیکوکیل اور جذباتی غداری کے مترادف گردانتا ہے ایک امریکی نقاد اور مورخ ہوورڈ مینورٹ جونس نے اپنی کتاب "انقلاب اور رومانیت" میں جدید ذہن کے لئے رومانی عطیات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے "جدیدیت کیلئے رومانیت کی ایک بڑی اور مخصوص عطایہ ہے کہ یہ ہر انسان کے لئے ایک مخصوص اور خود مختار کافی ہونے پر اصرار کرتی ہے" ظاہر ہے کہ یہ دونوں متضاد نظریے انتہا پسندی کے رجحان کے غماز ہیں اور اصلی صورت حال کی شناخت میں مانع ہیں۔

مغربی ادب کی تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہاں مختلف ادوار میں ادب کے ان روایتی اور ادعائی تصورات کے خلاف رد عمل پیدا ہوتا رہا ہے جو فکر و خیال کی نئی راہوں کو مسدود کرتے رہے ہیں۔ لیکن سب سے بڑا انقلاب انیسویں صدی میں رومانیت کی شکل میں رونما ہوا یہ انقلاب اس جھیکا کی رویے کے خلاف تھا جس نے انسان کو مشین کا پرزہ بنایا تھا اور فنی تصورات کو روایت پسندی اور اظہاری قدروں کو کیشوں میں بدل دیا تھا۔ اس نے انسان کے فکر و خیال کی زنجیروں کی شکست کی۔ اس کی انفرادیت کو تسلیم کیا اور اسکی آزادی اور خود مختاری کو بحال کیا۔ چنانچہ اس تحریک کے زیر اثر جو ادب پیدا ہوا اسکی کئی منفرد خصوصیات مثلاً مہم جوئی جو نادیدہ جہانوں کی تلاش کی ترغیب دیتی ہے عقلیت کے خلاف جذباتی فرامانی، خواہش نگیزی اور عشق کے ماورائی یا مثالی تصور کو بنیادی اہمیت دی گئی کسوال یہ ہے کہ کیا جدید ادب میں رومانیت کے ان تشکیلی عناصر سے کبہر انحراف ملتا ہے؟ غور سے دیکھا جائے تو جدید ادب رومانیت کے ان ہی تشکیلی عناصر پر انحصار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کسی بھی صورت میں رومانیت کی نامنظوری نہیں ہے۔ جیسا کہ ایلبیٹ یا ہیوم کا خیال ہے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ جدید ادب میں (اردو ادب کی مثال لیجئے) مہم جوئی، خواب آفرینی، ماضی پرستی یا عشق کی تخیلی صورت گری کا میلان پہلے سے زیادہ نمایاں ہے۔ اس ضمن میں انتظار حسین سرنیدر پرکاش، قرۃ العین حیدر، شہریار

کما پاشی اور تحقیق حنفی کی تخلیقات ثبوت فراہم کرتی ہیں۔ لیکن اگر ہم یہیں پر توقف کریں اور مطمئن ہو لیں تو ہم نہ صرف سہل انکاری کا مظاہرہ کریں گے بلکہ ادب کے تاریخی ارتقاء اور اسکے نامیاتی کردار سے بے خبری کا ثبوت دیں گے۔ ادب زندگی کی طرح پانی کا نالاب نہیں بلکہ دریائے روال ہے اس میں وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ نئے تغیرات نئی توسیعات کے لئے راستہ سموار کرتے ہیں موجودہ صدی اپنی عالمگیر جنگوں، تشدد پرستی، قدروں کی پامالی اور مشینی بلادستی کے نتیجے میں گزشتہ صدی سے مختلف ہے نہ صرف گزشتہ صدی بلکہ پوری انسانی تازنخ سے مختلف ہے اس نے انسانی شخصیت کو ایک فقید المثال بحران اور انتشار سے ہمکنار کیا ہے موجودہ زندگی کے بحرانی لمحوں میں فنکار جس قدر سچائی (AUTHENTICITY) کے ساتھ حقیقت کا سامنا کرتا ہے اسی قدر ہلکے اس سے زیادہ وہ داخلی رد عمل کے تحت تخیل پسندی کے شدید رجحان کا اظہار کر رہا ہے یہ فن کے تفاعل کے تعلق سے ایک فطری رجحان ہے۔ جب بھی فن کے تفاعل کو غیر ضروری اجزاء مثلاً پیغام رسانی، فکری تغلب یا نظریاتی ابلاغ سے پاک و صاف کیا گیا تو فن خالص تخیل پسندی کی طرف راغب رہا۔ یہی کام ورڈس ور تھ، شیپلے اور کیٹس نے انجام دیا اور یہی فریضہ آج کا فنکار ادا کر رہا ہے۔

موجودہ صدی میں البتہ ایسی تخیل پسندی سے ضرور انحراف ملتا ہے جو زندگی کی لرزہ خیز حقیقت سے گریز کر کے خوابوں کے آراستہ آئینہ خانوں میں تالیف قلوب کا سامان کرے یا فطرت سے وابستگی کو روح کی نجات کا ذریعہ قرار دے۔ جہد بدیہیت ایسی انحطاط پسند رویہ سے بلاشبہ انحراف ہے آج حقیقت اتنی زہرناک ہے کہ موجودہ فنکار تخیل کے در افتادہ جہانوں میں بھی اسکی دوسو تلخی کو رگ درشتی میں محسوس کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ گزشتہ صدی کے رومانی فنکار کے برعکس وہ تخیلی حصاروں میں ذات کی امیج کا تحفظ کرنے کے بجائے اسکی شکست کے کرنیاں عمل سے دو چار ہے رومانی فنکار کے لئے اسکی ذات آزادی خود مختاری مسرت اور نجات کی ضمانت تھی وہ خود اپنا مسیر و تھاوا اور مثالیت کا رویہ اس کا اپنے فائدے کے لئے عاید کردہ تھا جدید دور میں بھی فنکار کا سفر ذات ہی سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن وہ ذات کو مثالیت کا درجہ نہیں دیتا بلکہ اسے اسکی تمام تر برائیوں، کمزوریوں، نارسائیوں، خباثتوں اور محرومیوں کے ساتھ دیکھتا ہے۔

جدیدیت مثالیت کی شکست کو تسلیم کرتی ہے اس لئے کہ اس کے پیچھے آشوب آگہی کا فرما ہے۔ فریڈرک
 اے پوٹل نے اپنے مضمون THE CASE OF SHELLEY میں جدید ذہن کے لئے شیبے کی معنویت
 پر اظہار خیال کرتے ہوئے رومانیت اور جدیدیت کے درمیان خطا منیاز کیمنچا ہے، وہ لکھتا ہے ”موجودہ
 نسل ایک ایسی نسل ہے جس کا جہاز تباہ ہو چکا ہے۔ یہ ساحل پر ایک دستی جزیرے میں بہت کم ساماں اور
 ہتھیاروں کے ساتھ آتی ہے، زیادہ سے زیادہ جو امید کی جاسکتی ہے۔ وہ بقلے، محض سے اتنی ہی زیادہ
 ہے کہ کوئی شخص جو اس جزیرے کے لوگوں کو جہاز کی تباہی سے پہلے کی آرام دہ زندگی کی یاد دلانے یا دور
 افتادہ مستقبل میں جزیرے کے لئے بہتر آیام کی روشن تصویریں دکھاتے کو سختی سے خاموش کیا جائے گا۔
 فیض اپنے عہد کی حقیقت کا سامنا کرتے ہیں اور خوابوں کو شکست کے ایلیے کو محسوس کرتے ہیں۔ وہ
 رومانی افسردگی کے شکار ہوئے ہیں۔ لیکن یہ افسردگی گہری اور پابیدار نہیں، وہ رجائیت میں یقین رکھتے
 ہیں۔ ان کے نزدیک سماجی زندگی میں خیر اور شر کی قوتوں کے تصادم میں خیر کی فتح یقینی ہے، وہ کسی قیمت پر امید سے
 دستبردار نہیں ہوتے، یہ رویہ مارکسی نظریہ سے مستحکم ضرور ہوا ہے۔ لیکن یہ خالصتاً مارکسی فلسفے یا کسی اور فلسفے کی
 پیداوار نہیں، فیض فلسفی شاعر نہیں ہیں۔ فکری سطح پر کائناتی مسائل سے دست و گریباں ہونا ان کا کام نہیں۔
 ان کا میدان اپنے ملک کا سیاسی اور سماجی نظام ہے۔ جو تضادات کی بنا پر خرابی بسیار رکھتا ہے اور انسانی
 فلاح کے لئے روک بنا ہوا ہے۔ فیض ایک فلاحی معاشرے کے خواب دیکھتے ہیں۔ ایک ایسا معاشرہ
 جس میں حسن کی جلوہ گری ہو، عشق کو آزادی ہو اور انسانیت کی توقیر ہو، خواب آفرینی کے اس عمل میں وہ حقیقت
 سے ٹکراتے ہیں اور اپنے احساساتی رد عمل کو پیش کرتے ہیں۔ ان کا رد عمل آغاز کار میں احساس محرومی کی صورت
 اختیار کرتا ہے لیکن آخر میں امید آفرینی پر منتج ہوتا ہے، چنانچہ ملاقات درو آئے گا بے پاؤں، اے دل
 بے تاب ٹھہر، زنداں کی ایک شام یاد کہاں جاو گے اور شام اسکی مثالیں ہیں۔

یہ مسلم ہے کہ ۱۹۳۰ء کے بعد اردو شاعری میں اشتراک کی حقیقت پسندی کو رومانیت کے خلاف
 ایک رد عمل کے طور پر فروغ ملا اور کمی شعرا جنکے یہاں رومانیت سے شعری زندگی کا آغاز ہوا۔ حقیقت کی
 طرف مایل ہوئے، لیکن فیض کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد میں حسب توفیق

شرکت کے باوجود محض حقیقت نگار بن کے نہ رہے، انہیں وہ خواب عزیز ہے جو زندگی، حسن اور فطرت سے جذباتی رشتے کے پیدا کردہ ہیں، یہی وہ رویہ ہے جس نے انہیں میکائیلی زندگی میں قدروں کے انحصار کے ہوش ربانظر کا سامنا کرنے کی ہمت عطا کی ہے اور وہ شخصی انتشار سے محفوظ ہے دوسری اہم بات یہ ہے کہ فیض کے شعور کی پرداخت جن ملکی اور تاریخی حالات کے تحت ہوئی ہے وہ خرابی بسیار کے باوجود زندگی کے مثبت پہلوؤں کی مکمل شکست نہیں کرتے تھے، یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں محرومی تو ہے مایوسی نہیں، پیچیدگی ہے مگر انہیں نتیجے میں ان کے یہاں عصری آگہی عذاب بنکر نہیں بلکہ اس نغمہ بنکر ابھرتی ہے، اس سے جہاں ان کی رومانیت سامنے آتی ہے وہیں ان کی شاعرانہ بصیرت کی محدودیت کا بھی احساس ہوتا ہے، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کا کام صرف یہ ہے کہ وہ تسلیم یافتہ اور دانشور طبقے کے لئے عصری حالات کی شعری تعبیر کریں۔ ایسا شعری عمل ڈرائیگ روم یا ادبی اور سماجی اجتماعات میں لوگوں کو خواب تو دکھاسکتا ہے لیکن ان کو بصیرت عطا نہیں کرسکتا، اس بنا پر یہ کہنا غلط نہیں کہ فیض بہت حد تک نئی نسلیں کی آگہی مستردانہ ہے کے لئے معنویت کھو چکے ہیں۔

اسے روشنیوں کے شہر ایک مطالعہ

یونگ نے تخلیقی عمل کو ایک زندہ شے قرار دیا ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ یہ ایک آزاد اور خود مختار جبلی قوت ہے جو فنکار کے وسیلے سے اپنا اظہار کرتی ہے۔ یونگ کی اس بات کی صداقت کا احساس میر اور غالب جیسے شعراء کی شاعری سے جو تمام تر داخلی اور لاشعوری الاصل ہے تو ہوتا ہی ہے، لیکن اسکی توثیق ایسے شعراء کی تخلیقات سے بھی ہوتی ہے جو تمام عمر شعوری طور پر طے شدہ موضوعات کی ترسیل پر زور دیتے رہے ہیں۔ ان میں اقبال اور فیض شامل ہیں۔ اقبال نے ساز و فن کو حصول مقصد کا بہانہ بنایا۔ لیکن کئی موقعوں پر ان کے لبوں سے جنوں کا سکھایا ہوا حرف راز بھی ادا ہوتا رہا۔ فیض نے اپنے دیباچوں، مکتوبات، تقریروں اور انٹرویوز میں اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ وہ سماجی اور عوامی نوعیت کے مسائل و موضوعات ہی سے واسطہ رکھتے ہیں۔ ان کی شاعری پر ایک نظر ڈالنے سے یہ غیر اطمینان بخش تاثر قائم ہونے میں تاخیر نہیں لگتی کہ وہ ارادی طور پر گرد و پیش کی زندگی کے مسائل یا معاصر سماجی اور سیاسی واقعات ہی پر قلم اٹھاتے ہیں۔ لیکن بغور دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ شعوری طور پر کئی خارجی یا وقتی موضوع کا انتخاب کرنے کے باوجود ان کے یہاں لاشعوری محرکات کی کار فرمائی سے انکار نہیں کیا

جاسکتا، اس کا ثبوت ان کی اکثر و بیشتر تخلیقات فراہم کرتی ہیں جو حقیقت کی نفی کر کے اجنبی اور غیر مانوس تحسلی و قوئوں کا احساس دلاتی ہیں۔

ان کی مشہور نظم 'اے روشنیوں کے شہر' اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے، بادی النظر میں اس نظم کا موضوع شعوری اور طے شدہ معلوم ہوتا ہے۔ یعنی شاعر کا شہر یا وطن کسی دشمن کے حملے کی زد میں ہے جس کا احساس اسے قید و بند کے عالم میں ہوتا ہے۔ لیکن فکر و تردد کے باوجود وہ اہل وطن کو حوصلہ مندی کا پیغام دیتا ہے۔ یہ قرین قیاس ہے کہ جیل میں رہ کر فیض کو یہ خبر مل گئی ہو یا آثار و قرائن سے یہ اندیشہ لاحق ہوا ہو کہ ان کا شہر کسی بیرونی یا اندرونی خطرے سے دوچار ہے اور وہ ایک خوب وطن شاعر کی حیثیت سے اس غمیر معمولی صورت حال کا احساس کر کے اپنے ہم وطنوں کے حوصلوں کو بلند دیکھنے کے خواہاں ہوں۔ اس مفروضے کی رو سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر نے شعوری طور پر ایک سیاسی موضوع کو چننا ہے، یا اسے محسوس کیا ہے۔ لیکن خارجی یا داخلی شواہد کی عدم موجودگی میں اس کے بارے میں قطعیت سے کچھ کہنا مشکل ہے، خارجی شواہد کی فراہمی تو اس مسئلے کا حل پیش نہیں کرتی۔ اس لئے کہ نظم کے بارے میں شاعر کی نثری توضیح و تنقید یا حاشیہ آرائی کی دائرہ نظم سے کلیتاً خارج ہونے کی بناء پر اعتبار کا درجہ نہیں رکھتی، اپنی تحسلی صورت میں نظم ایک خود مختار وجود میں ڈھل جاتی ہے۔ اور شاعر کے ارادے، خیال یا نقطہ نظر کو بہت پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔ اس لئے نظم کے تعلق سے ان امور کے بارے میں شاعر کی رائے زنی یا توضیح و تعبیر بہت حد تک لا تعلق ہو جاتی ہے۔ یہی بات داخلی شواہد کی تو ظاہر ہے کہ نظم کے بارے میں کوئی حکم لگانے کے لئے داخلی شواہد یعنی اسکے لسانی امکانات ہی کو صرف آخر کا درجہ حاصل ہے حالانکہ ایک اچھی نظم سے کسی قطعی موضوع کو بخورٹانا بہت نازک کام ہے اور دشوار طلب بھی۔ اس لئے انتہائی احتیاط اور دور بینی سے کام لے کر بھی نظم کی موضوعیت کی کیفیات میں ٹھوکر کھانے کے امکان کو رد نہیں کیا جاسکتا، زیر نظم نظم میں داخلی شواہد کی بناء پر یعنی

داخلی متذکرہ بالا لسانی نظم کی بنا پر موضوعیت کی نشاندہی بھی موضوعیت پر اصرار کرنے کی غرض سے نہیں کی گئی ہے بلکہ بحث کو آگے بڑھانے کی خاطر کی گئی ہے، یعنی نظم میں ایک قابل شناخت موضوع کی نشاندہی کرنے کے باوجود اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کہ نظم کی قدر و قیمت کا انحصار موضوع کے انتخاب و تعیین میں نہیں بلکہ اس کے داخلی اور پیچیدہ تخلیقی برتاؤ میں مضمر ہے جو اپنی آخری شکل میں موضوع کو یکسر کالعدم کرتا ہے۔ جوش نے اپنی نظموں میں اس نوع کے متعدد مضامین کو پیش کیا ہے لیکن ان کا عمل اول سے تا آخر ان کے ارادے اور شعوری کاوش کے تابع رہا ہے وہ اپنے طے کردہ موضوع یا خیال کو ذہنی کدو کاوش کے تحت نظر لانے کے بے فیض عمل میں گرفتار رہے ہیں۔ اس کے برعکس، فیض کا تخلیقی عمل ان کی داخلی شخصیت کو تمام و کمال انگیز کر کے اپنی پیمیدگی، اسراریت اور ثمر آوری کا گہرا احساس دلاتا ہے اور ان کی شعوری نوعیت کی سرگرمیوں کی عدم معنویت کا احساس دلاتا ہے۔

یوں تا یہ ہے کہ فیض شروع میں شعوری نوعیت کے موضوع یا خیال کو اپنے دل و دماغ پر حاوی ہونے دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کی پوری داخلی شخصیت اپنی اسراریت، رومانیت، حسن کاری اور تنظیم کوئی کے ساتھ موضوع یا خیال میں گھل جاتی ہے اور ایک اظہار طلب حاوی داخلی کیفیت کی صورت اختیار کرتی ہے اور پھر پوری قوت خود مختاری اور آزادی سے خارج اور داخل کے تضادات کی نفی کرتی ہوئی لفظ و پیکر میں ڈھل جاتی ہے اور تقلیب پیریری رچاؤ اور اجنبیت کا احساس دلاتی ہے۔

”اے روشنیوں کے شہر میں موضوع ایک ایسی ہی پیچیدہ اور داخلی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ کیفیت اپنی اسراریت، انوکھے پن اور تہہ واری کی بنا پر شعوری طور پر سوچے گئے خیال سے قطعی مختلف شکل اختیار کرتی ہے، نظم میں زندان کی سنگین دیواروں میں جھنک تہائی کا زہر چارٹ رہا ہے، شاعر اضطراب، بے بسی، تردد اور امید کی متضاد اور متنوع

کیفیات سے دوچار ہے، اسے اپنے روشنیوں کے شہر کی فکر دامنگیر ہے، جو افق کے پار کمر میں مستور ہے۔ مگر اس کی چشم تحیل کے سامنے وہ شہر ابھرتا ہے اور وہ راست اس سے مخاطب ہوتا ہے۔ وہ اس سے اسکی روشنیوں کی راہ کی سمت کے بارے میں استفسار کرتا ہے اسے شوق کی ماند سپاہ تھک کر بیٹھتی ہوئی نظر آتی ہے۔

تیسرے اور آخری بند میں بھی اس کا مخاطب روشنیوں کے شہر سے برابر قائم ہے۔ وہ سرگوشیانہ لہجے میں کہتا ہے کہ آج وہ فکر مند ہے۔ کیونکہ غنیم کی جانب سے شب خون کا اندیشہ ہے اور وہ وطن کی سیلاؤں کی خیریت کے لئے ممتدد ہے، لیکن وہ پر امید، یقین آفرین اور قدرے بلند لہجے میں تلقین کرتا ہے :

آج کی شب جب دیے جلائیں اونچی رکھیں لو

مصرعہ ہذا سے معلوم ہوتا ہے کہ کسی سماجی یا مذہبی تفریب کے سلسلے میں پورے شہر میں چراغال کا اہتمام کیا جا رہا ہے۔ لیکن تنہا شاعر کو پس دیوار زندان یا یہ فکر پریشان کر رہی ہے کہ اس جشن چراغال میں دشمن حملہ آور نہ ہو جائے یہ بھی ممکن ہے کہ اس شہر آرزو میں سیلاؤں روز دیے جلاتی ہوں اور اسی بنا پر اسے روشنیوں کے شہر سے موموم کیا گیا ہو، لیکن شاعر کو یہ اندیشہ لاحق ہے کہ آج کی رات دشمن شجون نہ مارے، اور ارمالوں کی رومز پھیر نہ جائے۔

بدیہی طور پر یہ نظم تجربے کی دانہ لیت اور تخلیقیت کے اعتبار سے تمام تر غیر حقیقی اور اسرار ی ہے، اس میں مختلف النوع پسکروں اور علامتوں سے ایک جادوئی منظر نامہ

ترتیب پاتا ہے، اور زمان و مکان کی میکانیکی بندیاں معدوم ہو جاتی ہیں، پکی دوپیر سڑک کھڑی ہے اور تنہائی کا زہر دیواروں کو چاٹ رہا ہے، بے رونق دروں کی گولی لہر کی صورت افق تک کھرچھا جاتی ہے۔ دن میں روشنیوں کے شہر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ لیکن، مگر کی شہر، پناہ ہر جانب کھڑی ہے روشنی اندھیروں کے حصار میں ہے، شوق کی سپاہ درماندگی کی شکار ہے اور پھر نظم کے آخری مصرعے جس میں آنے والی شب کو دیے جلانے کا

ذکر ہے۔ دن کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے یہ سارے وقوعات نظم کو موضوع کے نمبر پر سے نجات دلا کر تجربے کی رنگارنگی سے ہمکنار کرتے ہیں۔

فیض نے اس تجربے کو مختلف النوع 'نمونہ پر اور علامتی پیکروں کی مدد سے اُبھارا ہے۔ نمبر پن کی کیفیت کو "سبزہ سبزہ موکھ رہی ہے پھکی زرد دوپہر" یا تنہائی کی کیفیت کو "دیواروں کو چٹ رہا ہے تنہائی کا زہر" جیسے حیاتی پیکروں میں دریافت کرنا فیض کے گہرے لسانی شعور پر دلالت کرتا ہے، فیض پیکر بناتے نہیں۔ بلکہ تخلیقی عمل کی وحدت پذیر کیفیت میں متفاد عناصر کی تطبیق سے استعارے خود بخود صورت پذیر ہوتے ہیں۔ سبزہ، دیواریں، زہر، افق، کمر، شہزادہ، ہجر، شہر، سپاہ، شب، خون، لیلائی، شب، دیے اور لو جیسے پیکر حیاتی رنگا رنگی کے منظر میں اور گہرے علامتی امکانات کا پتہ دیتے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ فیض تمام عمر شدید نظریاتی وابستگی کی بنا پر ہر جہانی نقطہ نظر سے دستبردار ہونے پر آمادہ نہیں ہوئے اور بعض منظومات میں یہ اس قدر حاوی نظر آتا ہے کہ ان کی تخلیقی حیثیت متاثر ہو گئی ہے، لیکن تنہائی، ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے، یا "اے روشنیوں کے شہر" جیسی نظموں سے ظاہر ہوتا ہے کہ امید پروری کے نشے میں وہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو نظر انداز نہیں کرتے وہ اس الیہ سے آشنا ہیں۔ جو آج کے غیر انسانی اور میکانیکی دور میں اقتدار کی پامالی کے نتیجے میں فنکاروں کا مقدر بن چکا ہے، زیر مطالعہ نظم میں بھی 'بیچارگی، تردد، خوف اور تنہائی کے المناک احساسات دل کو چھو لیتے ہیں، اور نظم ایک حوصلہ افزا تلقین پر تمام ہونے کے باوجود درماندگی، بے یقینی، تنہائی اور تردد کے احساسات سے مملو ہے اور فیض کے سچے شغفی رد عمل کی توثیق کرتی ہے، اس طرح سے نظم کسی عاید کردہ نظریے کی نہیں، بلکہ ایک آزاد تجربے کی بار آفرینی کرتی ہے۔

یہ نظم لاہور اور غلگمری جیل میں لکھی گئی ہے۔ لیکن اس میں جس جیل کی دیواریں ابھرتی ہیں، وہ کسی اصل جیل کی نہیں، بلکہ ایک تخیل زاد زندان کی دیواریں ہیں۔ جنہیں تنہائی کا زہر

چاٹ رہا ہے۔ جو گہرا آلود افق کے پار روشنیوں کے شہر کو دیکھنے میں حائل نہیں ہوتی فیض نے زنداں کی تفصیل پیش کرنے سے گریز کیا ہے اور حسب عادت کفایت لفظی پیکر تراشی اور ارتکاز سے کام لیا ہے، نظم میں ”دیواروں“ کے تلازمی پیکر سے زندان کا بھرپور نقشہ ابھرتا ہے، نقش فریادی میں اس کا متواتر استعمال ہوا ہے، دست صبا میں تو دو نظمیں ”زنداں کی ایک شام“ اور ”زنداں کی ایک صبح“ کے عنوانات سے لکھی گئی ہیں، اور ”زنداں“ نامہ تو پورا مجموعہ ہی زنداں کا ثمرہ ہے، یہ کلیدی پیکر حقیقی زندگی میں ان کے قید و بند میں رہنے کے تجربے کی وسعتوں کو سمیٹ کر ارفع سطح پر ایک ماورائی اور تخیلی صورت حال کو خلق کرتا ہے اور علامتی معنویت کو رواہ دیتا ہے، یہ تنہائی کا پیکر ہے جو شاعر کی روزمرہ زندگی میں جبریت جلا وطنی، بیچارگی اور انجماد کے معانی پر محیط ہے یہ زندگی اور اجتماعیت سے کنارہ کشی کرنے اور داخلی اور ذاتی زندگی کی جانب مراجعت کرنے کے رویے کی نشاندہی کرتا ہے، عام طور پر شعراء جیل کی چار دیواری میں درون بینی اور ذات گزینی کی طرف مائل ہوتے ہیں ادیہ وہ رویہ ہے جو شعری ذخائر کی کھوج لگانے میں معاون ہوتا ہے، فیض کہتے ہیں:

در نفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

یہ شعر فیض کے تخلیقی عمل کے راز کا امین ہے، زندان کے دروازے بند ہوتے ہیں اور ان پر رات کے اندھیرے مسلط ہوتے ہیں، تو شاعر داخلی شخصیت کی کابینات میں ستاروں کے نزول کے تجربے سے گزرتا ہے۔ یعنی خارجی کائنات اندھیرے کی لپیٹ میں آجاتی ہے اور اپنی شناخت سے محروم ہوتی ہے اور دل پر تابناک اشعار نازل ہوتے ہیں۔ اسے روشنیوں کے شہر میں بھی فیض نے زندان کے کلیدی پیکر سے عالم تنہائی میں ذات شناسی کے تجربے کی باز آفرینی کی ہے۔

ہنگامہ دلش بننے کے بعد جب فیض کی پاکستانی وفد کے ساتھ شیخ مجیب سے ملاقات ہوئی تو ان کی گزارش پر کہ وہ ان کے بارے میں بھی کچھ لکھیں، فیض کہتے ہیں۔ ہم نے مجیب سے وعدہ کیا کہ ضرور لکھیں گے اور پھر بھی وہاں کے دورے کی جو مایوسی اور دل شکنی ہم ساتھ لائے تھے وہ غزل ہو گئی:

ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد
اس واقعے سے فیض کے تخلیقی عمل کی مزید وضاحت ہوتی ہے، فیض شعری طور پر کسی سماجی یا سیاسی نوعیت کے واقعے سے اس حد تک متاثر ہوتے ہیں کہ ان کے ذہن میں ایک تخلیقی فضا قائم ہوتی ہے وہ تخلیق شعریا وہ اس واقعے سے نہیں بلکہ اس کے متاثر سے سر و کار رکھتے ہیں۔ جوان کی پوری شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار کسی مقامی علاقائی یا ہنگامی واقعے کا بیان ہو کر نہیں رہ جاتے، بلکہ ایک آفاقی صورت حال کو جنم دیتے ہیں۔ چنانچہ "ہم کہ ٹھہرے اجنبی اتنی مداراتوں کے بعد" ہنگامہ دلش کی صورت حال سے ماوراء ہو کر ایک آفاقی صورت حال کو ابھارتی ہے۔ بعینہ "اے روشنیوں کے شہر" میں لاہور یا مظفر می جیل کی تلاش بے سود ہے، یہ ایک خیالی زندان ہے، اور روشنیوں کا شہر لاہور یا کراچی نہیں، بلکہ شاعر کے خوابوں کا ایک رومانی شہر ہے۔ جسکی سالمیت اور عزت کو اس کے خیال میں خطرہ درپیش ہے شاعر بنیادی طور پر زندگی کی اعلیٰ قدروں مثلاً حسن حوصلہ مندی اور پاکیزگی کو معرض خطر میں دیکھ کر اپنے تردد اور خوف کا اظہار کر رہا ہے۔ فیض کا یہ شعری رویہ انہیں اپنے دیگر ہم مشربوں کے خلاف، معاشرت اور مقامیت کی حد بندیوں سے نجات دلاتا ہے اور ان کی انفرادیت اور وقعت مسلم ہو جاتی ہے۔

فراق کا شعری ادراک

یہ بات واضح ہے کہ شعری تجربہ شاعر کی داخلی سطح پر شخصیت کی تمام تر قوتوں سے آب و رنگ کشید کر کے اپنی مخصوص مربوط اور منفرد لسانی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے اور اپنا تشخص متوالیتا ہے یہ لسانی ہیئت ہی ہے۔ جو اسے دوسرے تمام ذہنی تجارب، خوشنثری قالب اختیار کرتے ہیں سے تمیز کرتی ہے ہیئت تجربے کی شدت، پیدگی اور رنگارنگی کا ایک ایسا فطری ترکیبی اور وحدتی فیروزہ مرکب ہے جو تخلیقیت کے آتشیں سیال سے پراسرار طور پر برآمد ہوتا ہے اور اپنے مخصوص نادر اور مربوط وجود کا احساس دلاتا ہے ہیئت تجربے کے ان ہی اجزا کو برقرار رکھتی ہے جو اس کے لئے ناگزیر ہیں اور اس کے زندہ گی وجود کے لئے رگ و ریشہ کا حکم رکھتے ہیں یہی وہ ہے کہ تکمیل یافتہ ہیئت میں تجربے اور الفاظ کی کسی دونوں کے لئے کوئی گنجائش باقی نہیں رہتی شعری ہیئت کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ یہ تجربے ہی کی مانند تحرک اور نمود رکھتی ہے یہ کوئی جامد اور مشینی سانچہ نہیں جس میں تجربے کو شعوری طور پر ڈھالا جائے تجربے کو کسی طے شدہ یا بنے بنائے قالب میں نہیں ڈھالا جاتا یہ الگ بات ہے کہ اردو کے اکثر شعرا شعر گوئی کے اسی میکانیکی عمل کے پابند رہے ہیں اور پھر بھی شاعر کہلوانے پر مصر رہے ہیں واقف یہ ہے کہ تجربہ اپنی اصلیت پیدگی اور وسعت کے مطابق اپنی ہیئت خلق کرتا ہے۔ لازماً ہیئت بھی ایسا رنگارنگی تحرک اور نمود سے متصف ہوتی ہے جو تجربے یعنی ہالیدن مضمون عالی کی پہچان ہے اس سے نہایت ہوتا ہے کہ ہیئت ہی تجربے کا استعارہ ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ موزوں ہو گا کہ ہیئت ہی تجربہ ہے۔

اصل میں ہوتا یہ ہے کہ تخلیقی کیفیت میں شعوری اور لاشعوری تجربے جو متنوع متناسق اور منتشر ہوتے ہیں ایک ناگزیر اور خود مرکز و حد تسلسل ڈھلنے لگنے میں یا ایک الہامی عمل ہے جس کے تحت تخلیقی فن میں سب نام احساساتی کوائف و واردات مرقی اور متحرک پیکروں میں نمود کوہنئیں۔ یہ پیکر بنائے نہیں جاتے بلکہ تخلیقی جوش میں خیال اور نقطہ کے اتصال باہم سے یکے بعد دیگرے حرکت میں آتے ہیں اور انفرادی صورت و تصویر کے ساتھ ہی ایک کلی نظام میں ضم ہونے کے میلان کو ظاہر کرتے ہیں۔ پیکروں کے اسی اجتماع و انضمام سے ہیئت کی تشکیل ہوتی ہے ان تہیدی کلمات سے میں دراصل آپ کی توجہ شعری ادراک کی مہابت اور اس کی اگلی کارگرہ کی جانب مبذول کرنا چاہتا ہوں تاکہ فراق کے شعری ذہن کے تفاعل کو سمجھنے میں آسانی ہو میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ شعری ادراک ایک سی پی پی پیڈ مرکب اور تجربہ کی (دجہانی) کیفیت کا نام ہے یہ شاعر کے احساسی تجارب کے ساتھ ساتھ اس کی نقلی اور تنقیدی قوتوں کی نائزگی کرتا ہے اور لسانی سطح پر بھی افراط و تفریط اور غیر ضروری عناصر سے پاک و صاف کرتا ہے گویا یہ ادراک بتنا تخلیقی ہے۔ انتہائی تنقیدی بھی ہے اور لسانی بھی۔ ایک بڑے شاعر کے یہاں شعری ادراک کے تخلیقی تنقیدی اور لسانی پہلو ایک دوسرے سے بول بیہوش ہوتے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہے۔ اس ادراک کی کار فرمائی خاص طور پر شعری لسانی ساخت کے تناسب آہنگ اور نامیاتی قوت میں جلوہ گر ہوتی ہے کیونکہ یہ شعری لسانی ساخت ہی ہے جو تجربے کو صانع پاشا ارتعاشات میں تبدیل کرتی ہے اور ناویدہ و مستحق روشن ہو کر لامتناہیت کا احساس دلاتی ہیں گویا شعر میں زبان کے نئے تخلیقی مضمرات کو بروئے کار لانے کا عمل ہے۔ الفاظ کی اس تلازمی سحرکاری سے شعری زبان کی تقدیر بنتی ہے اور ہیئت انسون کا درجہ حاصل کرتی ہے ہر نقطہ شعری سایہ گوں تخیلی فنمایاں لودے اٹھتا ہے اور ناویدہ تجرباتی مستقلوں کو نور و سایہ سے اسراری کو طار عطا کرتا ہے۔ یہ صریح ہے کہ شاعر کے یہاں یہ ادراک ہمیشہ اتنی خلتی اور فعالیت سے کام نہیں کرتا نتیجے میں شعرا یہ کمزور محسوس میں غیر ضروری عناصر سے پاک ہوتے ہیں ناکام رہتا ہے اس طرح ہونے کے ساتھ کھوٹ کی ملاوٹ ہوتی ہے اس سے نہ صرف شعر کی قدر و قیمت متاثر ہوتی ہے یعنی خراب شعری ہوتی ہے بلکہ شاعر کا ادراک بھی متلاطم فیہ بن جاتا ہے۔

فراق کی شاعری کے مطالعے کے دوران میں سب سے پہلے جس اہم مسئلے کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ ان کے شعری اور ادب کی غیر تسلی بخش بھرپور دہائی کا پیدا کردہ ہے۔ اس مسئلے کو حل کیے بغیر ان کے کلام کی قسین میں کوئی پیش رفت ممکن نہیں اور اگر ایسا کیا یعنی اس مسئلے سے صرف نظر کر کے ان کا کوئی بھی مطالعہ کیا گیا تو وہ سٹی اور یکسری ہو گا جیسا کہ آج تک ہوتا رہا ہے۔ یہ مسئلہ بیک وقت ان کے لسانی شعور سے بھی تعلق رکھتا ہے اور ان کی تخلیقی حیثیت کے بارے میں بھی سوالات پیدا کرتا ہے ان کی شاعری میں الفاظ کے صف بہ صف بھوم کو دیکھ کر یہ بات تسلیم کرنا پڑتی ہے کہ انہوں نے ایک وسیع ذخیرہ الفاظ کو اپنی گرفت میں لے لیا ہے۔ انہوں نے فارسی کے الفاظ و ترکیب کے ساتھ ساتھ ہندی کے متعدد کومل اور رسیلے الفاظ کو بھی برتا ہے اور بلاشبہ اردو زبان کو ایک نئی وسعت اور معنویت سے آشنا کیا ہے۔ لسانی اور سماجی نقطہ نظر سے زبان کی توسیع کا یہ کام بہت مستحسن ہے اور نقادوں نے بجا طور پر فراق کے اس لسانی کارنامے کی تعریفیں کی ہیں۔ ان کی کسی غزل یا نظم پر ایک نظر ڈالنے سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے متنوع الفاظ کو فراوانی سے بڑھایا ہے مگر جوہنی ان الفاظ کو شعر کی لسانی ہیئت کے سیاق میں دیکھا جائے جو ان کا حقیقی مرجع و مصب ہے۔ تو فوراً ہی ان کی زبانذاتی کا بھرم کھٹنے لگتا ہے اور ساتھ ہی ان نقادوں کے لسانی شعور کی حد بندیوں کا بھی احساس ہوتا ہے۔ جو فراق کی زبانذاتی کی تعریفیں کرتے تھکے نہیں۔ ان کی غزلوں کے لسانی نظام کا بغور جائزہ لینے سے یہ تلخ حقیقت ظاہر ہوتی ہے کہ ان کے یہاں مستعملہ الفاظ فعل و گہر کی طرح جگمگ جگمگ کرنے کے بجائے بجھے ہوئے شہرے معلوم ہوتے ہیں جو فضا کے انکسار و کاپتا دیتے ہیں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ فراق الفاظ کے عاشق تو ہیں پارکھ نہیں۔ وہ انواع و اقسام کے الفاظ جمع تو کرتے ہیں مگر ان کے تخلیقی برتاؤ پر قادر نہیں ان کی کوئی بھی اٹھا کر دیکھئے اس میں کم و بیش ہر شعر میں الفاظ کا تنوع تو ملے گا۔ اور یہ الفاظ ترنم کا منبشی تاثیر بھی پیدا کرتے ہیں مگر اس ہیئت کو خلق نہیں کر پاتے جو ان کا منہاں مقصد ہے اور ترنم کا نغمہ البدل ہے الفاظ ہیئت کو اور ہیئت الفاظ کو مرناتی ہے۔ ہیئت اپنی ٹھوس شکل میں میرے کی طرح تراشیدہ اور پہلو دار ہوتی ہے۔ الفاظ کی یہ کمی گری فراق کے بس کی بات نہیں۔

وہ الفاظ کو بالعموم ان کے روایتی اور معینہ معانی کی صورت میں برتنے میں جو تخلیقیت کے منافی ہے۔

منہیں جانتے کہ الفاظ شاعر کے دست فکر کے پس سے الجاز بن جاتے ہیں اور حیرت خیز تکنیکی منظر ناموں کو خلق کر کے معانی کے طلسمی جہانوں کو آباد کرتے ہیں ان کے یہاں اسی لئے تسلسل کے ساتھ کوئی مربوط شعری منظر نامہ وجود میں نہیں آتا۔ وہ جب بھی اپنے محبوب موضوع یعنی شام یا رات کے خاموش اور اداس لمحوں کی بات کرتے ہیں تو الفاظ کے بے امتیاز استعمال سے کوئی خصوصی مطلوبہ منظر نامہ خلق نہیں کر پاتے یہاں تک کہ وہ فنا آفرینی میں اختر انصاری سے بھی پیچھے رہ جاتے ہیں ان کی ایک غزل جس کا مطلع یہ ہے۔

بندگی سے بھی نہیں ملتی اس طرح زندگی نہیں ملتی

محبتیں اشعار پر مشتمل ہے اس غزل کے ایک شعر

دوستوں محض طبع موزوں سے دولت شاعری نہیں ملتی

اسے ان کے خیال اور فعل کے تضاد کو کجا جاسکتا ہے۔ ان کا یہ خیال بالکل بجا ہے کہ دولت شاعری کچھ "محض طبع موزوں" کافی نہیں بلکہ حیرت کی بات یہ ہے کہ اسی غزل میں تقریباً اشعار "محض طبع موزوں" ہی کے غات ہیں اور یہ بھی طور پر ان کے اپنے ہی خیال کی تکذیب کرتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے جو تعمیری اور سلی خیالات کے پیرایہ منگوم کے عموماً اور کچھ نہیں:

پینے سے تاج و تخت ملتا ہے مانگے سے بھیک بھی نہیں ملتی

غیب وال ہے مگر خدا کو بھی نیت آدمی نہیں ملتی

بامقار و ششی کو کیا روئے باصف و ششی نہیں ملتی

سوز غم سے نہ ہو جو مالا مال دل کھرچی خوشی نہیں ملتی

زہد و صوم و صلوة و تقوی سے عشق کی سادگی نہیں ملتی

علم ہے دستیاب با حسد علم عشق کی آگہی نہیں ملتی

ان چند اشعار کو پڑھ کر یہ ظاہر ہونے میں دیر نہیں لگتی کہ فراقی اپنے دعوے کی خود ہی تردید کرتے

ہیں ایسے اشعار جو کلام منظوم کی ذیل میں آتے ہیں ان کے مجموعوں میں بکثرت ملتے ہیں۔ کیا ایسے اشعار

جو "محض طبع موزوں" کے زائیدہ ہیں اور کثیر التعداد ہیں ان کے شعری اور ادب کی بالیدگی کو مستحکم نہیں جانتے

اتنا کہتے سے ان کی نشانی نہیں ہوتی تو متر میں لکھتے ہیں۔ دور حاضر کی اردو شاعری میں مزاج اور لہجے کی نثری
کی تحریک کو آگے بڑھانے میں میرا کافی حصہ رہا ہے۔ یہ دعوا اپنی شاعری کی برتری اور انفرادیت کو ثابت کرنے
کے لئے ان کے اسی نوع کے دیگر درجنوں دعوؤں کی طرح دلیل سے عاری ہونے کی بنا پر بے اثر ہے۔ ان کے
لہجے کی مفردیت آہستگی پر اس وقت خود ان کے ہاتھوں ضرب پڑتی ہے جب وہ بے لگام طول کلامی اور
پرگوئی سے کام لیتے ہیں اور یہاں بھی وہ جوش سے کسی طرح پیچھے نہیں۔ طول کلامی کی عبرتناک مثال ان
کی نقیص تو فراہم کرتی ہی ہیں۔ تعجب یہ ہے کہ یہ عیب ان کی غزلیں میں بھی موجود ہے۔ علامہ غزل حد درجہ
ارتکاز اور اختصار کا مطالبہ کرتی ہے، فراق کی طویل غزلیں ان کی طول کلامی کی بین مثالیں ہیں تو اور کیا
ہیں؟ جو اکثر حالتوں میں تک بندی کی پست سطح پر آ جاتی ہیں۔ تکرار اور توحید کی عادت ان کی طول کلامی
کو مزید ناقابل برداشت بناتی ہے۔ متعدد اشعار میں دو مصرعوں پر مشتمل شعر میں پہلا یا دوسرا مصرعہ ایک
دوسرے کے لئے تکرار محض کا حکم رکھتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ تو یہی انداز شعر کے ابہام کو بھی غارت کرتا ہے
ایسی حالت میں لہجے کی آہستگی کی بات کرنا خوش فہمی نہیں تو اور کیا ہے؟ یہ اشعار دیکھیے۔

۱۔ سب کو اپنے اپنے دکھ بیٹا سب کو اپنی اپنی پڑی ہے
۲۔ اے دل غمگین تیری کہانی کون سے کا کس کو سنائیں
۳۔ اے موج نسیم غمی سے ہے نکھر پیل کی رگ رگیں تھلائی
۴۔ میں فصل بہاری کے دل میں کاٹا سا کھٹکتا رہتا ہوں

۵۔ ہنسا کوئی نہیں ہے وہ چمن مجھ کو دیا
۶۔ ہم وطن بات سمجھیں وہ وطن مجھ کو دیا
۷۔ یہ باتیں تیری چھٹکی چاندنی میں

۸۔ چھلکتے ہیں شب ہمتا سب میں جام
۹۔ سہ دار و مدار اہل زمانہ کا بھی پر
۱۰۔ تو قطب جہاں قبلہ دین کعبہ ایماں

شعر کے پہلے مصرعے میں "سب کو اپنے اپنے دکھ میں" کے بعد "سب کو اپنی اپنی پڑی ہے" قطعاً نابذ ہے۔
 شعر میں پہلا مصرع دوسرے مصرعے کے لئے اور دوسرا مصرع پہلے مصرعے کے لئے تکرار محض کا حکم
 رکھتا ہے۔ یہی حال شعر کا بھی ہے۔ شعر میں "پٹلی چاندنی" اور "شب ہنسی کی تکرار نکالیا ہے۔ شعر میں
 دوسرے مصرعے میں لفظوں کے غیر ضروری استعمال کا انداز جوش کی یاد دلاتا ہے۔ ایسے اشعار میں لہجے
 کی آہستگی تو درکنار تجربات کی اصلیت ہی مشکوک ہو جاتی ہے۔

مجھے اس بات سے انکار نہیں کہ فراق شاعرانہ دل و دماغ کے مالک ہیں وہ رچا ہوا احساس جمال
 رکھتے ہیں۔ ان کی ادب روایت فطرت اور کلچر پر گہری نظر ہے۔ وہ زیرک اور باریک میں بھی ہیں اور
 زندگی کی معنویت سے آشنا بھی سماجی تہذیبی اور سیاسی انقلابات کا علم بھی رکھتے ہیں اور فطرت کے
 نرم و نازک لمحوں کے ادراک شناس بھی ہیں۔ ان کے عشق میں سچائی بھی ہے اور نزاکت بھی۔ یہ بھی تجربے وہ کارگر
 ہتھیار ہیں جن سے ایک بڑا شاعر عیس ہو کر میدان شعر میں اپنا جوہر دکھانے کے لائق ہوتا ہے فراق بھی ان
 ہی ہتھیاروں سے آراستہ ہیں وہ ان کی نالیش بھی خوب کرتے ہیں لیکن شخصیت کے اس سارے برگ و ساز
 کو شاعر کے اصلی کمال یا اس کی حقیقی کارگزاری کا ضامن یا بدل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ اصل میں حصول مقصد
 کا وسیلہ ہے مقصد نہیں مقصد اگر ہے تو شعری تجربے کی بستی تشکیل ہے۔ یہ وہی تجربہ ہے جو اس نازک
 اور پیچیدہ صیت سے برآمد ہوتا ہے جسے شاعر کی تمام ترقیاتی علمی، جمالیاتی اور جذباتی قوتوں کا جوہر
 لطیف قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ تجربہ معجزاتی طریقے ایسے اشعار میں مضمر ہوتا ہے جو تکمیلیت ارتکاز اور وحدت
 کے زندہ نمونے ہوتے ہیں۔ فراق کا المیہ یہ ہے کہ وہ شخصیت کی ہمہ گیری، شکوہ اور علمیت جو ان کے
 معاصرین مثلاً حسرت نائی یا جگر کو میسر نہ تھی ان کے ہا و صف شعری اور اک کی اس ارتقائی اور تشکیلی سطح کو نفاذ
 و نادر ہی چھو سکتے ہیں جو تجربے کو شعر میں مستقل کرتا ہے اور وہ اپنے معاصرین کے مقابلے زیادہ ہی تیزی سے
 رہ جاتے ہیں۔

یہ ایک بنیادی نکتہ ہے جسے فراق کے شعری ذہن کی تفہیم میں پیش نظر رکھنا ہے ورنہ ناقد کیلئے
 گمراہ کن نتائج پر پہنچنے کا خطرہ لاحق ہے گا۔ یہ خطرہ اس لئے بھی بڑھ جاتا ہے کیونکہ فراق اپنی ہوشیاری

انابتی علمیت اور خود اشتہاری سے کام لے کر دوسروں کو مرعوب کرنے کی بے پناہ صلاحیت سے کام لیتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ حسن عسکری جیسے بیدار مغز نقاد بھی ان کے دہم اثر میں آگے گئے ہیں، وہ فراق کے یہاں نہ صرف ولہم رائے کے نفسیاتی اور سائنسی فلسفے کی موجودگی کی پرزور وکالت کرتے ہیں بلکہ فخریہ کہتے ہیں "فراق صاحب اردو شاعری میں ایک نئی آواز، نیلاب و لہجہ، نیا طرز احساس، ایک نئی قوت بلکہ ایک نئی زبان لے کر آئے۔" وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ بڑی عقیدت اور جوش سے اعلان کرتے ہیں۔ "فراق کی شاعری نے اردو میں ایک ادارے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔" عسکری صاحب کے فراق کے بارے میں ایسے علو آمیز تمسینی کلمات ان کی ذاتی عقیدت مندی کا اظہار ہوں تو ہوں، ادبی قدر سنجی سے کوئی واسطہ نہیں رکھتے فراق کی بات تو خیر جانے دیجئے انصاف کی بات یہ ہے کہ ایسے تو صغیری کلمات اردو کے بڑے شعرا کے بارے میں بھی تماملاً ہی برتے جاسکتے ہیں۔ حیرت ہے کہ شخصیت پرستی کا ایسا غیر پسندیدہ رجحان ایسے لوگوں کے یہاں بھی ملتا ہے جو نقاد ہونے کے دعویدار ہیں۔ نظیر صدیقی کو "فراق کے فراق" جس کا ذکر وہ خود کرتے ہیں اسے نجات پانے کے لئے ایک طویل عرصہ لگا۔ ان کو اپنی صحت یابی کا ثبوت دینے کے لئے فراق پر دوسرا مضمون لکھنا پڑا جس میں لکھتے ہیں "غزل جو فراق کا خاص میدان ہے۔ اس میں تقسیم کے بعد ان کا اخطا نکایا ہے۔ غزلوں میں پرگوئی ان کے یہاں پہلے بھی تھی اور اب بھی موجود ہے۔ تاہم مجھے شبہ ہے کہ وہ اس مرض سے پوری طرح نجات پا چکے ہیں، ممکن ہے ہمارے نقاد فراق کے تعلق سے شخصیت پرستی کو ایک الزام قرار دیں اور اس کی تردید کریں اور کسی معروضی شہادت کی عدم موجودگی میں وہ ایسا کرنے میں حق بجانب بھی ہو سکتے ہیں۔ مگر ایسا کرتے ہوئے وہ اپنے حق میں کوئی مفید کام نہیں کریں گے، کیونکہ وہ فراق کو عظیم شاعر کہہ کر اپنے تنقیدی شعور کی کوتاہیوں کو مشہر کرنے کا خطرہ پہلے ہی مول لے چکے ہیں۔

فراق کے یہاں ایسی غزلوں کی تعداد بہت کم ہے جن میں پندرہ یا بیس سے زائد اشعار پر مشتمل کسی غزل میں ایک آدھ شعر بھی کام کا نکلیں گے، ہمیں تو پوری کی پوری غزلیں کلام مظلوم کا پسندا بن کر رہ جاتی ہیں مگر خیالات کی تکرار، نالیش، ذات جذباتیت اور سلیحیت نمایاں ہے۔ ایسی صورت

میں ان کے شعری مرتبے کی تعین کا کام خاصا دشوار ہو جاتا ہے۔ رہے ان کے نقاد تو انہوں نے اردو تنقید کی مروجہ روایت کے مطابق ان کے کلام منظوم کی بنا پر ہی ان کے یہاں بڑی فراخ دلی سے جمالیات رومانیت، آفاقی پچھلے ہندوستانی تہذیب، عشق، فطرت اور عین رومانیت وغیرہ کے متنوع اور مرکب کن موضوعات کی نشاندہی کی ہے۔ ظاہر ہے اس طرح سے ان کی قدر سچی کا مسئلہ طے نہیں ہو سکتا۔ فراق متعدد تنقیدی مضامین لکھنے کے باوجود اپنے اشعار کے انتخاب و انتخاب کے معاملے میں ٹھوکر کھانے ہیں اور خود اپنی تعین قدر کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کر چکے ہیں۔ خود لکھتے ہیں "میرا سارا کلام ہرگز انتخاب نہیں ہے"۔ ان کے معاصرین میں حسرت فانی اور جگر بھی اپنے کلام کا انتخاب نہ کر سکے۔ صرف فیض ایک استثنائی مثال ہیں جنہوں نے اپنے کلام کو رطب و یابس سے پاک رکھنے کی کوشش کی ہے۔ فراق کی غزلوں کی ساخت سے ظاہر ہوتا ہے کہ قطعی عمل میں ان کے ذہن میں خواہیدہ تجربات و واردات کے متنوع نقوش ایک وقت جاگ اٹھتے ہیں اور ان کے شعور پر حاوی ہو کر اظہار کے راستے تلاش کرتے ہیں اور ان کے لئے ان سرکش تجربات پر شعوری گرفت رکھنا دشوار ہو جاتا ہے، ایسے لمحوں میں وہ ذہن یا شعور کے حاوی، تشکیلی اور ترغیبی انداز کو خاطر خواہ طریقے سے کام میں نہیں لے سکے یہاں تک کہ تجربے کے مشترک جز ایک وحدت میں سمو کر ایک نئے مبروہ تجربے کو خلق نہیں کر سکے اور ان کا کلام بقول ان کے "ایک طرح کا خود و جنگل بن کے رہ جاتا ہے جس میں ٹیڑھے سیدھے ہر طرح کے درخت مل جاتے ہیں"۔ فراق کے اکثر اشعار میں جیسا کہ مذکور ہوا، دونوں مصرعوں یا ایک مصرعے کے ایک یا ایک سے زائد حصے بنیادی تجربے کے کسی نئی پہلو کو ابھارنے یا اسے مزید استحکام و توسیع عطا کرنے کے بجائے پہلے سے سوچے سمجھے گئے غیر ضروری غیر متعلقہ یا خود وضاحتی پہلو یا پہلوؤں کو ہی ابھارتے ہیں۔ اس سے نہ صرف تجربے کی نمود و استحکام میں کوئی مدد نہیں ملتی بلکہ شاعر کی تجربے پر متصرفانہ قوت کی کمی کا احساس کر کے بیداریاں ہوتی ہے۔ فراق کے برعکس نئی نسل کے نایندہ شاعر بانی اپنی اکثر غزلوں میں نہ صرف داخلی تجربے کی حقیقی تطبیق پر مکمل دسترس رکھتے ہیں بلکہ انتخاب کلام میں بھی اپنی تنقیدی فوٹو کا حیرت انگیز مظاہرہ کرتے ہیں۔

میں اس بات کا اعادہ کرنے کی اجازت چاہوں گا کہ فراق کی شاعری "خود و جہل" ہے اس جہل میں ٹیڑھے میڑھے درختوں کی کثرت ہے۔ چند پٹریا یہ ضرور ملتے ہیں جو خوشنما ہیں مگر ان کی تلاش کیجئے۔ خاردار جھاڑیوں سے گزرنا پڑتا ہے اور فراق کی مسرت آدمی رہ جاتی ہے۔ تاہم ایسے اشعار میں ان کے شعری ذہن کا پتہ ملتا ہے۔ ایسے اشعار احساسِ اترنم اور شادابی کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں جن میں سے بعض اشعار پیکریت کے خوبصورت نمونے کہلائے جاسکتے ہیں اور وہ ایک وقت ایک سے زائد حواس کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں مثلاً:

اٹاؤ کا صدا سے زنجیر نڈال میں رات ہو گئی ہے
تھی ایک بوئے پریشان بچوں کے مرائی نشان پا بھی کسی آہوئے غنم کے ملے
آئینہ دکھا دیا کسی نے دنیا حیران ہو گئی ہے
یہ نرم نرم ہوا جھلکا رہے ہیں پرانا ترے خیال کی خوشبو سے بس ہے نیا مانا
بعض اشعار میں حسن و عشق اور نہاں کمر صوفی کی لطیف پیکر تراشی کی گئی ہے، کیسی کہیں پر
عورت کے جسم اور جھنپی جذبے کی جالیاتی تعبیر بھی کی گئی ہے۔ ان کی شاعری کے اس پہلو سے ڈاکٹر تنگ
نے بحث کرتے ہوئے ان کے یہاں "جنس کی پاکیزگی اور تطہیر کی نشاندہی کی ہے یہ اشعار دیکھیے:
تمام بادبہاری تمام خندہ گل نسیم زلف کی ٹھنڈک بدن کی آہ نہ پوچھ
خلوت تمام عالم اسرار ہو گئی جب اس نے تنگ و چست قبائلیں آباد کیا
صحرا صحرا میری محبت دریا دریا تیرا بدن ہے

ان کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جن میں رومانی افسردگی، تنہائی، اجنبیت، درد اور
جالیاتی احساس کی مرتق کاری ملتی ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان میں الفاظ اور پیکریت کے
نگارنی امکانات کی مدد سے تجربے کی وسعت اور تہہ نگاری کا احساس ہوتا ہے۔ اور وقتی طور پر ہی ان
کے شعری ادراک کی کارفرمائی ظاہر ہوتی ہے:

شام بھی تھی دھواں دھواں حسن بھی تھا اداس اداس
دل کو کئی کہانیاں یاد سی آ کے رہ گئیں

۱ منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں

وہی انداز جہان گزراں ہے کہ جو تھا

۲ تو نے کس وادی سے پکارا

چونک اٹھی ہے خاک شہیداں

۳ ستاروں سے الجھتا رہا ہوں

شبِ فرقت بہت گھبرا رہا ہوں

۴ کچھ چونک سی اٹھی ہیں نف کی اداسیاں

اس دشت ہے کسی میں سرِ شام تم کہاں

۵ چھٹے نقش سے تو گھر کا سماغ بھی نہ ملا

وہ رنگِ لالہ و گل تھا کہ باغ بھی نہ ملا

شعر میں ایک اداس خاموش اور دھواں دھواں شام کے پس منظر میں عاشق اور معشوق کی ایک پراسرار ملاقات کی کیفیت ابھرتی ہے۔ معشوق کی اداسی اور خاموشی جو تعلق یا تعلق کی پسپائی کو ظاہر کرتی ہے، عاشق کو معشوق کی قربت کے باوجود حال سے ماورا کر کے ماضی کی کہانیوں کی یادیں الجھا دیتی ہے۔ دوسرے شعر میں یادیں آکر رہ گئیں کے استعمال سے کہانیوں کی یاد کا عمل بھی یقینی نہیں ہوتے پانا اور حقیقت اور کہانی آپس میں گڈمڈ ہو جاتی ہے۔ رشتہ الفت کی پراسراریت غیر یقینیت اور پہچان کی اس شمر کی خوبی ہے۔

شعر میں جہان گزراں رفتار و وقت کی علامت ہے جو منزلوں کو گرد کی مانند اڑا دیتا ہے۔ وقت کی تند رفتار ہر چیز کو تباہی سے ہمکنار کرتی ہے۔ شعر میں اسی حقیقت کی تصویر ابھرتی ہے۔ رفتار و وقت کا یہ غیر محکم سلسلہ انسان کو بے بسی اور لاچارگی کے جذبے سے آشنا کرتا ہے۔

شعر میں شمری کردار مرزا شہیداں (جواب خاک میں تبدیل ہوا ہے) میں اپنے گم گشتہ بیبیہ کی تلاش میں آٹھتا ہے اور اسے دل ہی دل میں آواز دے رہا ہے۔ معاملے کسی نامعلوم وادی سے اس کی آواز

سنانی دیتی ہے یہ آواز اتنی شناسا مگر غیر متوقع ہے کہ خاک تہیدال جو خواب آسودہ ہے چونکہ اٹھتی ہے شعر میں نہ صرف پھڑپھڑے ہوئے دوست روحانی رشتے کا احساس ہوتا ہے بلکہ خاک تہیدال کی ترکیب غلام و مظلوم کی ازلی آویزش کی علامت بن جاتی ہے۔

شعر میں شعری کردار کا یہ کہنا کہ وہ ستاروں سے الگ تھا جا رہا ہے شبِ فرقت میں گھبرانے کی حالت کو یقین آفرین بناتا ہے اور گھبراہٹ کے علاوہ وحشت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

شعر میں دشت بے کسی کی اداسی بے بسی اُجڑپن اور خاموشی کی تصویرا بھرتی ہے۔ دوسرے مصرعے میں محبوب سے مخاطب کا بے تکلفانہ انداز رشتہ الفت کی پراسراریت قرب اور تہہ داری کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ رشتہ قرب اور شفیقگی کی حقیقت کا بھی منظر ہے اور محض بصری التباس کا بھی نذیر ہے۔ ہو سکتا ہے کہ محبوب دشت بے کسی میں سرشام آیا ہی نہ ہو کیونکہ دشت بے کسی کی موجودگی اور فنا کی اداسیوں کا صرف چونک سا اٹھنا آمد محبوب کو ناقابل تصور بھی بناتا ہے۔

شعر میں علامتی سیرائے میں انسان کی زندگی میں پیش آنے والی بے درپے محرومیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ شعر میں پرندے کو قفس سے چھوٹنے پر گھر تو درکنار باغ کے درمیان بھی باغ میسٹریں ہوتا۔ اس لیے رنگ لالہ دگل نے اس کی آنکھیں خیرہ کر دی ہیں رنگ لالہ دگل کے غیر معمولی اثر کے اظہار سے ایک غیر معمولی صورت حال ابھرتی ہے اور تجربے کو تخیلی وقوعہ بنانے میں مدد دیتی ہے۔ علاوہ ازیں اس سے پرندے کی قفس نشینی کی طویل المدتی بھی ظاہر ہوتی ہے جو علامتی معنویت سے معور ہے۔

فراق کے اس نوع کے اشعار میں رومانی اسراریت جالیاتی رنگ اور حسینی لذت آگینی تو ملتی ہے مگر وہ تلخیری گھیرنا نہیں ملتی جو کائناتی سبیل سے دست گریباں ہونے سے پیدا ہوتی ہے۔ فراق اس فکری قوت سے محروم ہیں جو غالب کو لایقیت اور اقبال کو نشاط کار کے حاوی مظلوم رویے سے آشنا کرتی ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ حسرت کے قریب ہو جاتے ہیں اور عورت کو مثالی حسن اور عین لطافت کا پیکر قرار دے کر خوش ہو لیتے ہیں۔ ان کی محرومی یا اداسی کسی اعلیٰ بصیرت

کی زائیدہ نہیں بلکہ خوب و ثروت سے جدائی کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور جو نئی مہل کی گھڑیاں آتی ہیں ان کی ساری اداسی کا فورہ ہر ہو جاتی ہے۔ فراق کے معدودے چند اشعار ان کے تخلیقی ذہن کے مسلسل (various) کا پتا تو دیتے ہیں حالانکہ یہ عمل ثابت قدمانہ نہیں مہل کی غزلوں کا مجموعی تاثر (overall) شعری اور ادب کی ان حد بندیوں کو زائل نہیں کرتا جو تجربے کی وحدت پذیری کے عمل کو نمایاں کرنے میں مانع ہیں اور شعر کو نا شعر بناتی ہیں یہ بات اعتماد کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ فراق غزل کے بڑے شاعر نہیں۔ کسی شاعر کے یہاں بڑائی کا تصور بالخصوص غیر معمولی تخلیقی توانائیوں اور تجربات کی بوجھ سے مشروط ہے۔ فراق ان شرائط کو پورا نہیں کرتے یہ شرائط فیض بھی پورا نہیں کرتے۔ تاہم ان کے یہاں فراق کے مقابلے میں تخلیقیت کا عنصر زیادہ رابطہ و تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ فراق کو زیادہ سے زیادہ عہد حاضر کے ان شعرا میں شامل کیا جاسکتا ہے جو تمام مہل شعرا کی کیفیت سے گزرتے رہے مگر گنتی کے اشعار ہی خلق کر پائے ہیں ایسے شعرا کی تعداد ہر دور میں مائشائش خاصی رہی ہے ایسے شعرا کی درجہ بندی (Ranking) کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے اور اسے اب زیادہ دیر تک طویل نہیں جاسکتا فرق مراتب کا عمل بریہ طور پر تنقیدی اعتبار ہی سے ہیوسر ہے۔

اقبال کی غزلوں میں موضوعیت کا مسئلہ

اقبال نے اپنے انفرادی ذہن کی کار فرمائی سے شاعری میں موضوع اسلوب ہیئت اور لفظ و پیکر میں غیر معمولی تجربہ پسندی سے کام لینے کے باوجود روایت سے اپنے باطنی رشتے کو قائم رکھا انہوں نے اپنے متقدمین غزل میں میر اور غالب اور نظم میں آزاد اور حالی کی روایت کا احترام کیا اور اسکی توسیع کی کوشش کی یہ ضرور ہے کہ ان دونوں اصناف میں انہوں نے اپنے شخصی شعری ردیوں کے تحت بعض اہم تبدیلیاں عمل میں لائیں مثال کے طور پر نظم کو حرف و صوت کی ہم آہنگی کی جدت سے آشنا کیا جہاں تک غزل کا تعلق ہے۔ اقبال کو اس کی صدیوں کی ارتقائی تاریخ کا بخود ہی سے واسطہ چھلی ہوئی تھی علم تھا ان کی شخصیت اس کے لسانی، جمالیاتی اور تہذیبی سرچشموں سے سیراب تھی یہی وجہ ہے کہ جب انہوں نے غزل گوئی کا آغاز کیا تو انہوں نے روایتی رنگ سخن سے ہی جسکی نمایندگی داغ و گداز تھے اپنی طبعی مناسبت کا اظہار کیا اور نہ آتے، ہمیں اس میں تکرار کیا تھی جیسی غزلیں لکھیں فی الوقت اقبال کی غزلیہ روایت سے ان کی وابستگی پر غور ڈالنے سے یہ جتنا مفہود ہے کہ انہوں نے غزل کی روایت سے منسلک ہو کر اس داخلیت پسندی سے اپنا رشتہ قائم کیا جو صدیوں سے اس کا نشان امتیاز رہی اور جسکی بنیاد یہ لیر کی طرح داخلی منف سے موسوم رہی ہے۔

غزل خواہ فارسی کی ہو یا اردو کی عہد قدیم کی غزل ہو یا جدید دور کی نظموں کے بظاہر موضوعی کردار

کے علی الرغم بنیادی طور پر غیر موضوعی رہی ہے، یعنی اس میں کسی واضح مقصد یا طے شدہ سماجی سیاسی یا تہذیبی موضوع، مسئلے، مواد یا خیال کا اظہار نہیں کیا جاتا، بلکہ یہ شاعر کی داخلی شخصیت کے بے نام اور نازک وارشات کی مصوری کا کام کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے شاعر کی تخلیقی حیثیت کو اسکی خالص صورت میں تمام و کمال ایکنیت کرتی ہے، میر کی شاعری کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ عشق، تصوف یا معاشرہ سیاسی ابتری کے شاعر ہیں ان کے ذہن کی تخلیقی کارگزاری کی اصلیت اور جامعیت سے انکار کرنے کے مترادف ہے، میر موضوعات کے نہیں بلکہ اسرار کے شاعر ہیں، شاعر اپنا تخلیقی فریضہ یہ سوچ کر انجام نہیں دیتا کہ اسے چند معینہ موضوعات پر طبع آزمائی کرنا ہے، بڑے شعراء مثلاً غالب چند گنے چنے یا شعوری نوعیت کے موضوعات کے پابند یا درست نگر نہیں رہتے۔ ان کے مضامین غیب سے آتے ہیں، یعنی ان کے باطن یا لا شعور میں تخلیق کے غیر مختتم خزانے پوشیدہ ہوتے ہیں اور تخلیقی کارگزاری کے لمحوں میں ان پر ان خزانوں کے دروازے ہوتے ہیں، یہ ہماری کوتاہ نظری اور کوتاہ دستی ہے کہ ہم میر یا غالب کی شاعری میں چند معینہ مضامین یا موضوعات کی نشاندہی پر اپنا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ اور اس طرح سے ان کی شاعری کی آفاقیت کو محدود کرنے کے غیر تنقیدی فعل کے مرکب ہوتے ہیں، شبلیکپڑ کے میکھ ڈوڈس درتھ کی لوسی نظموں، کورج کی عمر جہازی، ایلٹ کی ولیرٹ لینڈ یا میر کے شعر سے آوارگان عشق کا پوچھا جو میں نشان
مشت غبارے کے صبا نے اڑا دیا
کو کسی ایک موضوع یا معنی سے محسوب کرنا کہاں کا انصاف ہے؟

اصل میں شاعری اور خاص کر غزل میں موضوعیت کا مسئلہ بہت الجھا ہوا ہے، اس مسئلے کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھنے سے واضح ہوتا ہے کہ اسے شعراء سے زیادہ نقادوں نے الجھا دیا ہے، یہ مسئلہ ہے کہ بڑے شعراء طے شدہ موضوعات پر طبع آزمائی کرنے کے بجائے تخلیقی عمل کے تحت باطن کی گہرائیوں سے ابھرنے والے ناوردہ تجربات کی باقت و تلاش میں ہنمک ہوتے ہیں، اس کے برعکس معمولی شعراء جنکی کسی دور میں نہیں رہے، موضوعات ہی کو بے لگان نظم کرتے رہے ہیں اور نظمانے اس میکائی عمل سے عجب ہوتے ہیں شاعر بھی اس فرقے کا عاشق ہوں کہ بے دھڑکے بھری مجلس میں یہ اسرار کہتے ہیں، میر

کو شعری کی بنا پر تخلیقی عمل کے مثال گردانتے رہے ہیں تنقید نے توہدی کر دی ہے شاعر کی قدر سچی کیلئے اس کی تخلیقات کو موضوع اور ہیئت میں من مانے طریقے سے تقسیم کر کے ان کی خوبیوں اور خامیوں کو اچھا کر کیا جاتا رہا ہے اس کے علاوہ شاعر کی اہمیت اس کے موضوعات کی رعایت سے متعین کی جاتی رہی ہے یہ دونوں طریقے تخلیق کی تفہیم و حسیں میں مگر ہی اور انتشار کا موجب بنے ہیں تخلیق ایک مکمل قائم بالذات اور وحدت پزیر لسانی وجود ہے اسے موضوع اور ہیئت میں کیونکر تقسیم کیا جاسکتا ہے؟ اور محض موضوع کی بنا پر تعین قدر کا مسئلہ کیونکر حل ہو سکتا ہے؟ جب تخلیق موضوع نہیں بلکہ کچھ اور ہے یعنی تخلیق ہے اس کی برید نے صحیح لکھا ہے :

THE SUBJECT IS ONE THING, THE POEM, MATTER AND FORM A LIKE, ANOTHER THING. THIS BEING SO, IT IS SUR-
ELY OBVIOUS THAT THE POETIC VALUE CAN NOT LIE
IN THE SUBJECT, BUT LIES ENTIRELY IN ITS OPPO-
SITE, THE POEM.

موضوعیت کو شعری قدرتی کی بنیاد قرار دے کر نقاد چکیت اور جوش کے مقابلے میں اتہال کی شعری حیثیت کی برتری اور انفرادیت کی تعین کا مسئلہ سلجھا نہیں سکے ہیں واقف یہ ہے کہ ان شعراء کی نقطوں کو موضوع و ہیئت میں تقسیم کر کے یا ان کے نمایندہ موضوعات کی فہرست سازی سے ان کی انفرادی قدر و قیمت متعین ہو ہی نہیں سکتی۔

شاعری کسی موضوع کا مظلوم بیان یا شعری تعبیر نہیں بلکہ داخلی طور پر ایک پیچیدہ بے نام سیال اور اجنبی تخلیقی فضا کی لسانی شناخت کا نام ہے یہی وجہ ہے کہ میر یا غالب کے یہاں عشق یا شعور عصر کسی قطعی عمومی ایک یا قابل شناخت شکل میں نہیں ملتا، میر کا عشق بسیار شیوہ ہے غالب کا شعور عصر عصرت کے حدود سے ماورا جبریت کی ایک آفاقی انسانی صورت حال کو ابھارتا ہے ان کی شاعری عصری تاریخی یا سماجی واقعات کا خبر نامہ نہیں اس لئے جو نقاد ان شعرا کے یہاں چند موضوعات کی نشاندہی کر کے اپنے تنقیدی فریضے سے

سبکدوش ہونا چاہتے ہیں، وہ کوئی تنقیدی کام انجام نہیں دیتے۔ واقعہ یہ ہے کہ ایسے لوگ ادبی تنقید کے تفاعل کو سمجھ کر کے انتشار کی حالت پیدا کرتے ہیں۔

بہر کیف، موضوعیت کا مسئلہ غزل کی تاریخ میں اقبال کی غزلیہ شاعری کے حوالے سے خاصا نوید گیر ہو جاتا ہے۔ اس لئے کہ انہوں نے متعدد اشعار میں شعوری یا غیر شعوری طور پر موضوعیت کو برتا ہے، یوں تو بانگ درا کی غزلوں میں یہ مسئلہ سر نہیں اٹھاتا، اس لئے کہ اس دور کی غزلیں غزل کی روایت پسندی کی روایت سے گہرے طور پر مربوط ہیں، یہ شعوری طور پر سوچے گئے کسی متعین موضوع کی پابند نہیں، تاہم اس دور کی غزلوں میں دو ایک اشعار اور ایک پوری کی پوری غزل اپنے مزاج و آہنگ کے اعتبار سے موضوعی لے کو نمایاں کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال غزل لکھتے ہوئے بھی فکری طور پر بعض پسندیدہ عقاید و افکار کی جانب جھک رہے ہیں، اور غزل کی متغزلانہ روایت کی شکست کر رہے ہیں، چنانچہ ایک غزل کا ایک شعر یعنی

نرالا سارے جہاں سے اسکو عرب کے معمار نے بنایا

بنا ہمارے حصارِ ملت کی اتحادِ وطن نہیں ہے

اور زمانہ آیا ہے بے حجابی کا۔۔۔ کی پوری غزل غزلیہ روایت سے انحراف پر دلالت کرتی ہے، ”زمانہ آیا ہے بے حجابی کا۔۔۔“ اقبال کی غزل گوئی میں ایک نئے موڑ کا اشارہ ہے، یہ غزل ان خیالات و افکار کا شعری اظہار ہے جو مفکر اقبال کے لئے پریشانی خاطر کا باعث بن رہے تھے۔ یہ مغربی سامراجیت، مغربی تہذیب، ملیت، حجازیت، غلامی، سوزِ آزادی اور انسانیت کے افکار ہیں جو آگے چل کر اقبال کے فلسفیانہ نظام کی تشکیل کرتے ہیں، مذکورہ غزل میں بھی یہ موضوعات اتنے حاوی اور جامع ہیں کہ شعری اور استعاراتی پردوں کے اندر سے بھی جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں، چنانچہ درج ذیل شعر میں پہلی جنگ عظیم کے پس منظر میں مغربی تہذیب کے زوال کی پیشین گوئی کی گئی ہے، جو ایک سوچا سمجھا خیال ہے۔

تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خود کٹتی کرے گا

جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

متعینہ موضوعات سے یہ ذہنی لگاؤ اور ان کا شعوری برتاؤ بال جبرئیل کی غزلوں میں ایک

نمایاں اور ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں غزل کے روایتی صنفی انداز کو ایک بڑے پیمانے پر ایک نئی تبدیلی کا سامنا کرنا پڑا ہو جاتا ہے 'غزل تغزل' آہستگی اور داخلیت سے بہت حد تک اخلاف کر کے مقصدیت، جوش اور خارجیت کے قریب آتی ہے یہ حرف زیر بھی کے بجائے ایک شور آفریں لہجے شوق بن جاتی ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ یہ شاعر کے افکار و ذہنی ترجیحات اور تصورات کی ترسیل کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے، گویا اس کا مقصدی یا موضوعی کردار ایک معین اور مستحکم شکل اختیار کرتا ہے یہ بات باعث تردد نہیں کہ اقبال نے غزل کی مسلمہ روایت سے اخلاف کر کے اسے موضوعی اور لسانی اعتبار سے تبدیلیوں سے ہمکنار کیا اور اسے نظم کے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا، انہوں نے یہ کام ذہن کی کلاہنگی اور ادبی بصیرت سے انجام دیا، اس سے غزل کا کچھ نہیں بگڑا۔ بلکہ یہی اور صنفی اعتبار سے اس کے ناویدہ امکانات بروئے کار آئے، چنانچہ اقبال کے بعد شعری رویوں میں گہری تبدیلیوں اور بعض لوگوں کی غزل و شمنائہ سرگرمیوں کے باوجود غزل زندہ رہی اور ناویدہ امکانات کی مظہر رہی، چنانچہ فیض قادی اور حسرت کے بعد ناصر کاظمی اور ربانی کی غزلیں اس کا ثبوت ہیں۔ ۱۹۶۰ء کے بعد نئی حیثیت کے اظہار کے لئے بھی غزل ایک موثر علامتی وسیلہ بن گئی اور اس کے لسانی نظام میں تبدیلیاں آئیں، یہ حقیقت ہے کہ اقبال نے غزل کے مزاج کو بدل کر رکھ دیا۔ لیکن یہ دیکھنا بھی باقی ہے کہ اس قلب ماہیت سے خود انہوں نے کہاں تک غزل کے فنی رستے کو قائم رکھا یا اسے مزید ترقی عطا کیا۔

بال جبریل کی غزلوں میں آسانی کے ساتھ اقبال کے بعض نمایندہ افکار مثلاً سیاسیات، ملکی تہذیب، فرنگی، عالم اسلام کے ماضی و حال، عملیت، انسان کے احوال و مسائل، ماہیت اور خودی وغیرہ کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ افکار اقبال کے دل و دماغ پر پوری طرح حاوی ہو چکے ہیں اور ان کے لئے نظریاتی حقیقت کا حکم رکھتے ہیں، واضح ہے کہ ہمیں اقبال کے افکار یا نظریات سے پر خاشی نہیں، حق تو یہ ہے کہ غالب کے بعد اقبال ہی میں شاعری کو ایک دائرہ شاعر فیض ہوا ہے جس نے اردو شاعری کو فکری بنیادیں فراہم کرنے کی سعی کی اور اس کے دقت اور وزن میں اضافہ کیا، لیکن ادبی نقطہ نظر سے یہ جاننا لازمی ہے کہ ان کی شخصیت کا فکری پس منظر

کس حد تک ان کی گلی ٹروٹا اور پیچیدہ تخلیقی شخصیت سے ہم آہنگ ہے۔ اس نے شاعری شخصیت کا جزوی اظہار نہیں بلکہ اسکی کلی حیثیت کی باز آفرینی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شخص جذبات یا محض افکار کے نتیجے میں اعلیٰ تو کیا اچھی شاعری بھی معرمن وجود میں نہیں آسکتی، جوتش کی جذباتی اور فانی کی متکثرانہ شاعری اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے۔

اقبال کے یہاں بال چیریل اور شرب کلیم میں خاص طور پر ایسے اشعار کی تعداد نمایاں ہے، جو ان کے پسندیدہ خیالات کی راست ترجمانی کرتے ہیں اور بدیہی طور پر ان کی جزوی شخصیت یعنی ان کی تعلیمیت کی ترجمان ہیں، انہوں نے ایسے خیالات کو تشبیہ استعارہ اور علامت کے علاوہ بحر قافیہ و ردیف اور آہنگ سے بھی CAMOUFLAGE کرنے کی سعی کی ہے، کہیں کہیں وہ ان دیگر شخصی عناصر مثلاً حیات یا تخیل کی آمیزش سے بھی قابل قبول بناتے ہیں، کہیں طنز سے بھی ان کا ذلیقہ تبدیل کرتے ہیں یہ سارے شعری وسائل ہیں جو وہ قادر الکلامی سے استعمال میں لاتے ہیں، لیکن ان سے ان کی تخلیقی حیثیت قائم نہیں ہونے پاتی، اور وہ کلام منظم بن کر رہ جاتے ہیں، یہاں شعر اور زندگی میں وہ زمین و آسمان بھی قائم نہیں رہتا جو بقول بریڈے مواد کو گوارا بنانا ہے۔ موضوعیت خواہ کتنی ہی دقیق کیوں نہ ہو اور کتنے ہی شعری وسائل سے پیش کیوں نہ کی گئی ہو، شعر کا بدل نہیں ہو سکتی، شعر مواد سے نہیں بلکہ تخلیقی تجربے سے سروکار رکھتا ہے، شاعر کی شخصیت تخلیقی عمل کے تحت محض نقلی قوتوں کو ہی نہیں بلکہ دیگر ترکیبی قوی مثلاً مشاہدہ، حیات، تخیل اور احساس جمال کو بھی بروئے کار لاتا ہے۔ اور کتنے ہی مستی لاف اور تضاد عناصر کے تضاد و انضمام سے داخلی طور پر پراسرار طریقے سے ایک تخیلی تجربے کو جنم دیتی ہے، جو ایک نامیاتی لسانی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے، یہ تکمیل یافتہ تجربہ ذہنی سطح پر سوچے گئے کسی موضوع، خیال، نظریے یا فلسفے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا، یہ تخلیقی سرجوش میں شعور اور لاشعور کی حد بندیوں سے ماوراء داخلی شخصیت کی لسانی تقلیب کا عمل ہے، اس عمل میں موضوعیت کا کیا گزر ہو سکتا ہے، جہاں تک اقبال کا تعلق ہے۔ ان کی غزلوں کے کئی اشعار اس عمل کے مظہر ہیں ایسے اشعار میں لفظ و پیکر کی تلازمی اور علامتی قوت سے ایک تخیلی صورت حال خلق ہوتی ہے۔ جو کسی قطعی موضوع سے لائق ہو کر کثیر البہمتی کو راہ

دیتی ہے اور ان کی فغان ستاروں تک پہنچتی ہے۔

اب کیا فغان جو میری پہنچی ہے ستاروں تک

تو نے ہی سکھائی تھی مجھ کو یہ غزل خوانی

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں _____ غلغلہ ہائے الاماں بستکہ صفات میں

یہ مشت خاک یہ مہر یہ وسعت افلاک _____ کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایباد

دگر گول ہے جہاں تاروں کی گردش تیز ہے _____ دل پر زور میں غوغائے رستا خیز ہے ساقی

نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشہ فراغت _____ یہ جہاں عجیب جہاں ہے نہ نفس نہ آشیانہ

بے حجابی سے تیری ٹوٹا لگا ہوں کا طلسم _____ اک روئے نیل گوں کو آسمان سمجھتا میں

وہ حرف راز کہ مجھ کو سکھا گیا ہے جنوں _____ خدا مجھے نفس جبرئیل دے تو کہوں

ہیں عقدہ کشا بہ فارصم _____ کم کر گئے برہمن پانی

ایسے اشعار کے بارے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا خراجی یا داخلی محرک کیا رہا ہے۔ ایسا معلوم

ہوتا ہے کہ "شعر خود خواہش آں کر کہ گرد و من مائے" مصداق یہ اشعار داخلی شخصیت کی گہرائیوں سے

کسی محرک کا دست فکرم ہوئے بغیر "معرض وجود میں آگئے ہیں اور دلکش اسد" بن گئے ہیں، تاہم تذکرہ

بالا اشعار کے ضمن میں اس امکان کو خارج نہیں کیا جاسکتا کہ اقبال کے ذہن پر واقعاً کوئی متعین خیال

یا نظریہ ہی حاوی رہا ہو جس نے پوری تخلیقی شخصیت کو متحرک کیا ہو، ایسی صورت میں یہ خاطر نشال ہے

کہ شعری عمل میں محرک کو محرک ہی کا درجہ حاصل رہے گا اور تکمیل یافتہ تجربہ چیزے دگر ہوگا۔ مقصود بالذات

اور منفرد پس ظاہر ہے کہ شاعری کسی طے شدہ موضوع سے کوئی راستہ رشتہ نہیں رکھتی، دلیل کے اشعار

میں یہ کہنا مشکل ہے کہ ان کا اصلی محرک کیا رہا ہوگا۔

پریشیاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ جانے _____ جو مشکل اسے یارب پھر وہی مشکل نہ بن جائے

بے حجابی سے تیری ٹوٹا لگا ہوں کا طلسم _____ اک روئے نیل گوں کو آسمان سمجھتا میں

نفس کے زور سے وہ غنچہ داہا بھی تو کیا _____ جسے نصیب نہیں آفتاب کا پر تو

دلچسپ بات یہ ہے کہ شعر خارجی نوعیت کی موضوعیت ہی سے کنارہ کشی کرنے کے رجحان کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ داخلی احساسات، اگر وہ قطعی صورت میں ہوں، سے بھی گریزاں رہتا ہے، میر اور غالب کے عشقیہ اشعار کو موضوعیت کا لبیل نہیں لگایا جاسکتا، یعنی کسی شعر کو محض وصل یا ہجر کا شعر قرار نہیں دیا جاسکتا، اگر ایسا ہو تو شعر کا تشخص ہی معرض خطر میں پڑ جائے گا، جگر اور فراق کے عشقیہ اشعار کی ناکامی کا سب سے بڑا سبب یہی ہے، اقبال کی غزلوں میں ایسے اشعار بھی ہیں، جو داخلی جذبہ و احساس کی پیکر تراشی کرتے ہوئے بھی کسی خاص معنی یا قطعی جذبہ و احساس کے پابند نہیں، بلکہ پراسرار تلازمی فضا کی تخلیق کرتے ہیں:

وہیں سے رات کو طلعت ملتی ہے	چمک تارے نے پائی ہے جہاں سے
کیا کہوں اپنے چمن سے میں جدا کیونکر ہوا	اور اسیر حلقہٴ دام ہوا کیونکر ہوا
نظارے کو یہ جنبشِ مژگاں بھی مبار ہے	نرگس کی آنکھ سے تجھے دیکھا کرے کوئی
ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں	مری سادگی دیکھ کب چاہتا ہوں
گل تبسم کہہ رہا تھا ہر گئی کو مگر	شمع بولی گریہ غم کے سوا کچھ بھی نہیں
ملا جنت کا سوز فہ کو تو بولے صبح ازل فرشتے	مثیل شمع مزار ہے تو تیری کوئی ابن نہیں

ان کے برعکس جن اشعار میں اقبال محض عقلی سطح پر کسی خیال یا نظر سے متاثر رہے ہیں اور شخصیت کی دیگر مقمر قوتیں متحرک نہ رہیں، ان کا شعری عمل ایک بے مصرف ذہنی عمل ہو کے رہ گیا ہے، ایسے اشعار غزل کی روایت کی شکست کر کے، فکری اور لسانی اعتبار سے ایک نئی اور مرعوب کن صورت میں نمودار تو ہوتے ہیں، مگر وہ اسراریت، نمود اور پابیدگی سے محروم ہو کر رہ جاتے ہیں، بال جبرئیل میں ایسے اشعار کی کمی نہیں، واقعہ یہ ہے کہ اقبال کی شاعری کا مقصد بے حصہ موضوع کے اس بجز تعلقِ برتاؤ کا شکار ہے، اور وہ چند گنے چنے موضوعات کا منظم بیان ہو کے رہ گیا ہے۔

اقبال کی نظموں کا ساختیاتی پہلو

اقبال سے پہلے آزاد اور حالی اور ان متبعین نے قدیم اصناف کے مقابلے میں نظم جدید کی ساخت کو ایک علیحدہ ہیئت کے طور پر شاعری میں متعارف اور مروج کرانے کی کوششیں کیں۔ مغربی نظموں کے بعض نمونوں سے اصل یا ترجمے کی صورت میں واقف ہونے کے بعد ان سے یہ توقع کی جاسکتی تھی کہ وہ اس کے نتیجے میں نظم کی ایک آزاد لچک دار اور خودزائیدہ ساخت کی تشکیل کرتے، لیکن انہوں نے ایسا نہیں کیا، بلکہ شاعری کی قدیم اصناف مثلاً مثنوی، مسدس، قطعو وغیرہ کی ہیئت سے استفادہ کر کے، ان ہی اصناف کے مثنوی عناصر یعنی بحر، ردیف و قافیہ اور مصرعوں اور بندوں کی ترتیب کو برتنا، اور مختلف موضوعات کو وحدت اور تسلسل کے ساتھ ان میں پیش کیا۔ گویا انگریزی پوئم سے انہوں نے صرف موضوع کی وحدت پذیری کے نظریے کا کتاب کیا، اور اس کے ساختیاتی پہلو کو نظر انداز کیا، اور قدیم اصناف مثلاً مثنوی یا مسدس کو اس کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ حالی کو مثنوی سے بڑھ کر مسلسل مضامین کے لئے کوئی اور صنف نظر نہ آئی، آزاد اور حالی کی اکثر نظمیں مثنوی کی صنف ہی میں لکھی گئی ہیں اور نظم کے اسی تصور کو اسماعیل میرٹھی، شوق قدوائی، نادر کا کوری، سلیم یافعی، پی اور کسفی نے برتنا، اقبال کے یہاں بھی خواہ طویل نظمیں ہوں یا مختصر اسی ساخت کی پابندی ملتی ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو آزاد سے اقبال تک نظم شاعری کا ایک طویل دفتر ملتا ہے جس میں ساخت

و تشکیل کے اسی اصول سے کام لیا گیا ہے، سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ موضوع اور ہیئت کی اس ترکیب پر پوری کا کیا جواز ہے؟ کیا یہ ممکن ہے کہ شاعر کسی قدیم روایتی صنف کی ہیئت میں جو طے شدہ مٹیچنہ اور بے لچک ہو اپنے تجربات کو ڈھالے؟ کیا ہر نئے شاعر کے لئے یہ ناگزیر نہیں کہ وہ اپنے تجربات کی مندرت کی بنا پر ایک انفرادی ہیئت اور لسانی نظام کی تشکیل کرے؟ انیسویں صدی کے نظم نگاروں بشمول آزاد و حالی نے اپنے تجربات کو روایتی اصناف میں ڈھالنے سے کوئی مفید یا موثر کام انجام نہیں دیا۔ اس لئے کہ ہیئت تشکیل کا یہ میرکائی عمل تخلیقی تفاعل کی تکذیب کرتا ہے اس کا بے ثبوت یہ ہے کہ وہ نظم کی اس خود ساختہ ہیئت میں کوئی عظیم کارنامہ انجام نہ دے سکے۔ اسکی بنیادی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ موضوع اور ہیئت کے ناگزیر ربط کے نظریے کا ادراک نہ کر سکے ہوں۔ یہ مسلمہ ہے کہ شعر کی ساخت اس کے تجربے سے گہرے طور پر مربوط ہوتی ہے اور دونوں کے موثر انضمام سے بقول لایڈر عضوی ہیئت کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ کریبن نے لکھا ہے :-

WE PROPOSE TO CONSIDER POEMS AS UNIQUE EXISTENT THINGS THE STRUCTURAL PRINCIPLES OF WHICH ARE TO BE DISCOVERED RATHER THAN AS EMBODIMENTS OF GENERAL TRUTHS ABOUT THE STRUCTURE OF POETRY ALREADY ADEQUATELY KNOWN.

اس نکتے کا ثبوت وہ ہیئت تجربے ہیں جو شعری ردیوں کی تغیر پر پوری کے تحت موضوع اور ساخت کی نئی تشکیل کے لئے گوشاں رہتے ہیں۔ اور اسی سے اپنے وجود کا جواز حاصل کرتے ہیں۔ کلاسیکی دور کی انگریزی شاعری کا HEROIC COUPLET اپنی مرصع کاری، حکیمیت اور تنظیم کے ساتھ درمیں درتھ اور کوہر کے لئے منعجا ہوا اور انہوں نے نئی ہیئتوں کی ضرورت محسوس کی۔ موجودہ دور میں اردو میں مسدس اور مربع کی ہیئتوں کی اجاء گٹھے مردے اکھاڑنے کے مترادف ہے۔ ہیئت میں تبدیلی کی ضرورت سے صرف نظر کرنے اور قدیم ہیئتوں سے چٹنے رہنے کے روایتی رویے کی بے شری موجودہ

دور میں چکبست جوش، ظفر علی خاں اور سیلاب وغیرہ کے یہاں نمایاں ہے، ان شعرا نے موضوع اور ساخت کے ربط باہم کی ناگزیریت کے اصول سے چشم پوشی کر کے عمومی نوعیت کی نظموں کے انبار لو لگائے مگر کوئی ایسی نظم نہ لکھی جو اپنے منفرد خصوص اور ناگزیر وجود کا احساس دلائے اور پھر ان تعمیم زدہ نظموں کو غیر شعری عناصر مثلاً استدلال و فصاحت، مقصدیت، زواید، نثریت، تصنع کاری اور لغافتی نے جو حالت بنائی ہے، وہ قابلِ رحم ہے۔

تنہم دا غدار شد پنہ کب کجا نہم

نظم گوئی کے اس میکانیکی طریقے کے مہیث کو طول دینے کی ضرورت شاید آج نہ پڑتی۔ اگر آزاد اور حالی کے بعد موجودہ عہد میں چکبست جیسے کمزور جے کے شعراء ہی اسکی پابندی کرتے، مشکل تو یہ ہے کہ اس عہد کے بڑے شاعر اقبال کے یہاں بھی نظم گوئی کے ایسے ہی طریقے کار کا اہتمام ملتا ہے۔

اقبال نے متعدد چھوٹی بڑی نظمیں لکھی ہیں اور نظم نگاری کی حیثیت سے اپنی اہمیت اور انفرادیت منوالی ہے، تعجب کی بات یہ ہے کہ جس نظمیں ساخت کی روایت سے پاسداری نے درجنوں نظم نگاروں کو اوسط درجے سے اوپر نہ اٹھنے دیا۔ اسی کی عمل آوری سے وہ بندیوں کو چھوٹنے میں کامیاب ہو گئے۔ یہ بے شک ایک غیر معمولی صورت حال ہے اور تفہیم و تجزیہ کی متقاضی ہے۔ بادی النظر میں یہ دور روز کی جانب اشارہ کرتی ہے، اول یہ کہ مروجہ اصول جو عام طور سے شعراء کی تفہیم و تجزیہ کے لئے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے لئے بے مصرف ہو جاتے ہیں اور وہ اپنی تخلیقات کی نوعیت قدر کے لئے خود اپنے اصول وضع کرتی ہے، جو تخلیقات ہی سے نمود کرتے ہیں۔ دوم، روایت سے اسکی وابستگی کا رویہ لامحالہ اسکی روایت پرستی ہی کو ظاہر نہیں کرتا، اس لئے کہ روایت کا شعور اساسی طور پر اس کی منفرد شخصیت سے ہم رشتہ ہوتا ہے، جو لازماً روایت کو وحدت کے مماثل کرتا ہے۔

اقبال بلاشبہ ایک غیر معمولی تخلیقی شخصیت کے مالک ہیں، ان کے تجربات میں اپنے معاصرین کے مقابلے میں ہمہ گیریت اور تنوع ہے، وہ موجودہ میکانیکی دور میں ذہنی اور روحانی انتشار و اختلال کے بسیار شیعہ موضوع کے علاوہ رومانیت، اجاپرستی، اخلاقیات، سیاسیات، نصب العینیت، جمالیات،

بندوستانیت اور ملت کے موضوعات پر حاوی ہیں، اتنے سارے موضوعات کا شعری سطح پر دانشورانہ ترفیع سے احاطہ کرنا ایک ہمہ گیر شخصیت ہی کا کام ہے۔ اقبال کی شاعری میں جو شخصیت ابھرتی ہے، وہ جلال و جمال کے امتزاج سے ایک منفرد سحر کارانہ شکوہ حاصل کرتی ہے۔ وہ اپنی آستین میں یہ بیدار رکھتی ہے اور معجزے کر دکھاتی ہے، اس سے ایک بڑا معجزہ یہ ہے کہ نظمیں اس قدر جوش میں بدل کر جسد بے روح بن چکی تھیں اس کی سیمانی سے جی اٹھی اور ایک منفرد ہیئت میں ڈھل کر حرارت اور نمونے سے آشنا ہوئی۔

اقبال کی تقریباً تمام معروف اور کامیاب نظمیں روایتی اصناف کی ساخت یعنی مسدس، مثنوی، غزل اور نمس میں لکھی گئی ہیں۔ یہ حدت بھی کی گئی ہے کہ ایک ہی نظم میں غزل اور مثنوی کی معنی بہتوں دونوں کو بڑا گیا ہے، ہمالہ گل رنگین، مرزا غالب، ابر کو ہزار، آفتاب صبح، شکوہ اور جواب شکوہ، مسدس کی صنف میں خفتگان خاک سے استفسار، چاند، حقیقت حسن، چاند اور تارے، ستارہ، والدہ مرحومہ کی یاد میں احمد ساقی نامہ، مثنوی کی ہیئت میں، روح ارمنی، نمس میں اور محبت، لالہ صحرا اور بھارتی غزل کی ہیئت میں لکھی گئی ہیں، جہاں تک سیر فلک، خضر راہ، شمع و شاعر، طلوع اسلام، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق جیسی نظموں کا تعلق ہے یہ غزل اور مثنوی کی ہیئتوں کے امتزاج کو پیش کرتی ہیں، رہی ان کی دیگر نظمیں، تو ان میں بھی ہیئت کے برتاؤ کا کم و بیش ایسا ہی طریقہ ملتا ہے۔

سوال یہ ہے کہ اقبال کن معروضی وسیلوں کو کام میں لا کر روایتی ہیئت کو مفید مطلب بناتے ہیں؟ اس سوال کے جواب کے لئے ہمیں ان کی نظموں ہی کی جانب رجوع کرنا ہوگا اور یہ دیکھنا ہوگا کہ ان میں موضوع اور ساخت کی ترکیب سے ہیئت کی کیا صورتیں ابھرتی ہیں، اس ضمن میں دو مخصوص صورتوں کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ پہلی صورت ایسی نظموں میں قابل شناخت ہو جاتی ہے جو بنیادی طور پر موضوعی نوعیت کی حامل ہونے کے باوجود ان کی شخصیت کے آتش و رنگ سے نکھر کر موضوعی نوعیت کی قطعیت اور معروضیت سے دست کش ہو جاتی ہیں، یہاں تک کہ موضوع شعوری مد بندی کی نفی کر کے لاشعوری کیفیات پر محیط ہو جاتا ہے، تخلیق کے اس آتشیں عمل کے نتیجے میں نظم کی روایتی ساخت کا انجماد ٹوٹ جاتا ہے اور وہ حرارت اور تحرک سے آشنا ہو جاتی ہے، ایسی نظموں میں بالعموم کسی خارجی محرک سے متاثر ہونے کے

نتیجے میں شاعر کے خیالات کو ہمیں ملتی ہے اور وہ ان کا پر جوش اظہار کرتا ہے۔ وہ محرک کسی معروض 'منظر کردار' یا وقوعہ کی شکل میں پوری نظم کے لئے پس منظر کا کام کرتا ہے اور اظہار کردہ خیالات اس سے مربوط ہو جاتے ہیں چنانچہ خفتگان خاک سے استنصار آفتاب صبح، چاند ستارہ، خضر راہ، مسجد قرطبہ، ذوق و شوق، لالہ صحرا اور ساقی نامہ میں اس نوع کے خارجی محرک کی نشاندہی کرنا مشکل نہیں خفتگان خاک سے استنصار میں شام اور قبرستان آفتاب صبح میں طلوع آفتاب، چاند میں چاند ستارہ میں ستارہ خضر راہ میں ساحل دریا مسجد قرطبہ میں مسجد ذوق و شوق میں صبح و شمس لالہ صحرا میں لالہ اور ساقی نامہ میں بہار اور جوئے کہستان خارجی محرک کے طور پر ابھرتے ہیں اور ساتھ ہی معروضی متلازمے کا کام بھی کرتے ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ مستبط نہیں ہوتا کہ ان کی نظموں میں معروضی متلازمہ ہی تجربے کا نعم البدل بن جاتا ہے ایسا نہیں ہوتا ہوتا یہ بھی نہیں کہ اسکی حیثیت محض محرک ہی کی ہے بلکہ یہ تجربے کا ایک ناگزیر حصہ بھی بن جاتا ہے مسجد قرطبہ ہو یا ساقی نامہ دونوں میں مسجد اور جوئے کہستان شعری محرک بھی ہیں اور تجربے کے جزو غالب بھی مگر تجربہ ان سے الگ ہو کر پھیلاؤ کی جانب مائل ہوتا ہے۔ چنانچہ سورج، چاند ستارہ، مسجد ندی اور لالہ جیسے محرکات سے تخلیقی شخصیت کو متحرک کرنے کا کام تو لیا جاتا ہے مگر یہ خود کفیل، خود مرکز اور نمونہ بر استعار یا پیکر نہیں بن پاتے جس سے تجربے میں وحدت اور ارتکاز پیدا ہوتا اس کے علی الرغم اقبال ناخبتی اعتبار سے دو منفرد طریقوں کو اختیار کرتے ہیں ایک یہ کہ وہ خیالات کو تجربیدی صورت میں نظم میں بالکلیہ دخل کرتے ہیں ساقی نامہ اسکی مثال ہے دوسرے وہ نظم میں غزل کے اشعار کے مائل خود مستغنی اشعار شامل کرتے ہیں۔ خضر راہ، طلوع اسلام اور مسجد قرطبہ اسکی مثالیں ہیں ان نظموں میں متعدد ایسے اشعار موجود ہیں جو ان کے خیالات کے منظر ہونے کے ساتھ ساتھ اپنا الگ وجود بھی رکھتے ہیں مثلاً:

آگ ہے اولاد ابراہیم ہے نرود ہے

(خضر راہ)

کیا کسی کو پھر کسی کا امتنان مقصود ہے

کوئی اندازہ کر سکتا ہے اس کے زور بازو کا

(طلوع اسلام)

نگاہ مرد مومن سے بدل جاتی ہیں تقدیریں

صورت شمشیر ہے دست قضا میں وہ قوم

کرتی ہے جو ہر زمان اپنے عمل کا حساب

(مسجد قرطبہ)

اقبال کے ان دونوں طریقوں کو جنہیں اخراجات کا نام دینا مناسب ہو گا نظم کی کلی ہیئت سے جو تجربے کی کافی اور نمونہ پیری پر اصرار کرتی ہے ان کی لاعلمی یا لاپرواہی پر محمول نہیں کیا جاسکتا اس لئے کہ انہوں نے بعض ایسی نظمیں بھی لکھی ہیں جو نظم کی ہیئت کے تقاضوں کو پورا کرتی ہیں معاملہ دراصل یہ ہے کہ اقبال نے نظم کی ہیئت میں دانستہ اخراجات کئے ہیں اور پھر بھی بعض اعلیٰ پایے کی نظمیں لکھی ہیں اس لئے ان کے یہاں یہ عمل بحث انگیز بن جاتا ہے اور اپنے جواز کی تلاش کا مسئلہ پیدا کرتا ہے جہاں تک نظم میں خیالات کے اظہار کا تعلق ہے ان کی کم و بیش جملہ نظموں میں یہ عمل ملتا ہے ساقی نامہ کے ایک ہی بند کو لیجئے اس میں زمنہ فرنگ سیاست سرمایہ داری چینیوں تمدن تصوف شریعت اور کلام کے بارے میں ان کے خیالات کا برملا اظہار ملتا ہے۔

نہار اگ ہے ساز بدلے گئے	زمنے کے انداز بدلے گئے
کہ حیرت میں ہے شیشہ باز فرنگ	ہوا اس طرح فاش راز فرنگ
زمین میر و سلطان سے بزار ہے	پراخی سیاست گرمی خوار ہے
تماشا دکھا کر مداری گپ	گیا دور سرمایہ داری گپ
ہلالہ کے چستے اپنے لگے	گراں خواب چینی سنبھلنے لگے
تبان عجم کے بپاری تمام	تمدن تصوف شریعت کلام

بہی حال دوسرے بندوں کا بھی ہے خیالات کی دخل اندازی کا یہ عالم دوسری نظموں میں بھی نمایاں ہے اقبال کے یہاں اس نوع کے ساختیاتی عمل کو شاید یہ کہہ کر حق بجانب قرار دیا جاسکتا ہے کہ بڑے سے بڑے شعرا کے یہاں بھی ایسی نظمیں ملتی ہیں جو ٹھوس پیکروں کی بنت کے باوجود واضح خیالات سے گراں نبار ہیں اس ضمن میں فیرو کوٹین پری یوڈ یا ایگس کرشن کا نام لیا جاسکتا ہے اس نوع کی نظموں میں اسناد الہیت حشو و زوائد اور شرعی عناصر بہ افراط ملتے ہیں جو صرف اس صورت میں

قابل برداشت ہو سکتے ہیں کہ نظم کی ساختیاتی نگین میں صانع نہ ہوں، اقبال کی نظموں میں ان کے خیالات جو نثریت کے مترادف ہیں ان کے شعری طرز کی اثر انگیزی میں مانع نہیں ہوتے، وہ بالعموم شعری کردار کے لیے آہنگ اور نفا کی بدولت نظم کی کلی ہیئت سے متعلق ہو جاتے ہیں، مسجد قرطبہ اور ذوق و شوق اسکی بین مثالیں ہیں، مسجد قرطبہ میں شعری کردار کا پیغمبرانہ لمجہ اور مسجد کی تقدس مآب فضا اقبال کے خیالات کو غیر جانبدار رہنے نہیں دیتی، ذوق و شوق میں ریگ نواح کا نظم میں چشمہ آفتاب سے نور کی ندیوں کا رواں ہونا ایک تخیلی فضا کو خلق کرتا ہے اور پھر پیکر مکالمہ استعارہ اور تخیل سے ایک طدامانی صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کے برعکس نفوس پرورد شکوہ، جواب شکوہ اور والدہ مرحومہ کی یاد میں فضا، کردار اور مکالمہ کے باوصف ایک مربوط تخیلی فضا تعمیر نہیں ہو پاتی، جو خیالات کی انفرادیت، جھٹکا اور نثریت پر حاوی ہو جاتی یہ نظمیں خیالات کے تغلب کی شکار ہو جاتی ہیں، نتیجتاً تحرک اور بالیدگی کا اثر پیدا نہیں کرتیں، فریڈرک پوٹل نے کہا ہے کہ نظم میں اگر نثری عنصر، تیز، واضح اور منفرد ہو، تو وہ شعری اثر انگیزی کے خلاف کام کرتا ہے، ان نظموں میں پیکروں اور استعاروں کی کمی نہیں ہے مگر وہ ایک لمبائی میں پروئے جانے کے بجائے نثر پاروں کے انبار میں گم ہو جاتے ہیں۔

جہاں تک دوسری بات یعنی نظم میں غزلیہ اشعار کی مانند خود مکتفی اشعار کی بھرتی کا تعلق ہے، مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ وہ نظم کی کلی ساخت سے مربوط نہیں ہوتے، اس لئے کہ ان کے اخراج سے نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا، تاہم یہ واقعہ ہے کہ اقبال کے پرچوش آہنگ سے وہ نظمیں حد درجہ غراست یا اجنبیت کا اثر پیدا نہیں کرتے۔

اقبال کی نظمیں ساختیاتی اعتبار سے ان معنوں میں خالص شاعری قرار نہیں دی جاسکتیں، جن معنوں میں کوہنج، وردس، درتھ کی لوسی، فلین فرانس کے علامت پسندوں اور ایسٹ شعراء کی نظمیں قرار دی جاتی ہیں، اردو میں راشد اور میراجی کے بعد نئے شعراء کے یہاں خالص شاعری سے گہری ذہنی مناسبت کی نشاندہی کی جاسکتی ہے، واقعہ یہ ہے کہ تجربے کی نوعیت بھی ایک حد تک ہیئت کے خالص یا غیر خالص ہونے کا تعین کرتی ہے، اگر تجربے میں پیچیدگی ہو تو ہیئت کی علامتی پیکر تراشی

مے کام لینا ناگزیر ہو جاتا ہے 'ٹیکسٹر' کو 'لریج'، 'ایلیٹ'، 'میر' اور 'غالب' کی شاعری جو خالص شاعری کا اعلیٰ نمونہ کہلاتی جاسکتی ہے اسکی مثال ہے اس نظریے کی رو سے اقبال کی نظمیں اپنے غیر خالص پن کی بنا پر تجربے کی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ ہیئت کی علامت کاری سے بھی محروم ہو جاتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں بلکہ وہ غیر خالص پن کے ساتھ ساتھ تبلیغیت و وضاحت، 'تکسار' اور 'مرصع' کاری کی بھی شکار ہیں۔ یہ نثری عناصر نظم کے پورے وجود کو مشکوک بناتے ہیں مگر صورت حال یہ نہیں ہے اس لئے کہ ان کی نظمیں غیر خالص ہونے کے باوجود اپنی اثر انگیزی کو قائم کرتی ہیں، یہ کہنا غیر مناسب نہ ہوگا۔ کہ وہ نظم کی ساخت کا ایک ایسا تصور پیش کرتے ہیں جو ان سے ہی شخص ہے اور ان کے ہی تخلیقی لمس سے وقار اور استناد حاصل کرتا ہے اس لئے اسے اقبال کی ساخت سے موسوم کرنا غیر مناسب نہ ہوگا۔

ان کے طریقہ کاری کی دوسری صورت چند ایسی نظموں میں ابھرتی ہے جو خالص شاعری کے زمرے میں آتی ہیں۔ ان میں حقیقت حسن انسان، ایک شام، سیر فلک، تنہائی، شعاع آفتاب، لالہ صحر، ستارے کا بیخام جلدانی، پرواز، نسیم و شبنم اور صبح قابل ذکر ہیں ان نظموں میں بالعموم محرک ہی معروض بن جاتا ہے اور کلی تجربے کا بدل بن جاتا ہے، نظم ایک وحدت پر تجربے سے نمود کرتی ہے اور موضوعیت شعری کیفیت میں ڈھل جاتی ہے ان نظموں میں منور تخلیقی عمل کے دوران نثری اجزا جن میں ان کے خیالات بھی شامل ہیں، کا اخراج ہو گیا ہے۔ اور اس شعرا کی پیکر تراشی کا فرما ہے یہ گویا تجربے اور ساخت کا مکمل انجذابانی عمل ہے جو نظم کی خالص ہیئت پر منتج ہوا ہے۔ ایسی نظمیں نسبتاً مختصر ہیں تو کیا یہ کہنا درست ہوگا کہ اقبال مختصر نظموں میں زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں؛ پو کے خیال میں طویل نظم اجتماعِ صدرین کے مترادف ہے، لیکن کو 'لریج' کی کہلا خان اور مہر جہازی اور 'ایلیٹ' کے 'ولیم لیٹل' سے اس کے خیال کا استرداد ہوتا ہے۔ مزید برآں اگر مختصر نظم کو بجلی کے گولے سے مشابہ کیا جائے، تو طویل نظم کو برق کے رہ رہ کر چپکنے سے مشابہ کرنے میں کیا مضائقہ ہے؛ اور دونوں منظر ناموں کی سحر کاری اپنی اپنی جگہ پر ہے یہ بات بھی قابل غور ہے کہ اقبال نے بیسیوں دیگر مختصر نظموں بشمول قطعات جو مختصر نظمیں ہی ہیں۔ لکھی ہیں، لیکن وہ سب کی سب شعری اہمیت سے عاری ہیں۔ مقالے کی تمہید میں پیش کردہ مقدمے

کے لعلق سے یہ کہنا ضروری ہے کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتنے ہوئے ساختہاتی اعتبار سے ان میں بعض معنی خیز ترمیمات بھی کی ہیں۔ چنانچہ تقویر درد اور انسان میں بندوں کی ترتیب رات اور شاعر میں بندوں کی ترتیب اور بحر کی تفریق سیر فلک اور شمع و شاعر میں غزل اور مثنوی کے مثنوی تلافی کو درکار کیا ہے اس نوع کی ہنری ترمیمات کے لئے نادر کا کوری نے مثال قائم کی تھی۔ اقبال نے اسے مزید مستحکم کیا۔ اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اقبال نے روایتی اصناف کو برتنے ہوئے ایک ایسے لسانی نظام کی تشکیل کی ہے جو غیر معمولی انفرادیت سے متصف ہے یہ لفظ و پیکر کا ایک ایسا تخلیقی بتناؤ ہے جو اردو شاعری کی تاریخ میں ایک نئے مہوڑ کا پتہ دیتا ہے اور بلاشبہ اقبال کے لسانی شعور نے ان کی نظموں کے ساختہاتی نظام کو اعتبار کا درجہ عطا کیا ہے۔

معاصر نظم کا علامتی کردار

گزشتہ دو دہوں میں کئی اہم نظم نگار سامنے آئے ہیں اور انہوں نے نظم کے فکری اور فنی امکانات کی خاطر خواہ توسیع کی ہے ان کی نمایندہ نظمیں کیفیت اور مقدار کے لحاظ سے یقیناً اس قابل ہیں کہ انہیں ایک نئے تخلیقی دور کی علامت قرار دیا جائے موجودہ برق رفتار زمانے میں فکری اور ادبی ردیوں کی شناخت اور قدر سنجی کے لئے دو دہوں کا زمانہ کم نہیں ہے اس لئے یہ کہنا کہ معاصر اردو نظم ابھی تجرباتی منزل سے گزر رہی ہے اور تحسین و تنقید کی مشعل نہیں ہو سکتی زمانہ ناشناسی اور لاعلمی کا مظاہرہ کرنے کے مترادف ہے اطمینان کی بات یہ ہے کہ معاصر شعری ادب کی پرکھ کے لئے اب نیا تنقیدی شعور کھپتا ہو چکا ہے اور تخلیقی ادب کے دوش بدوش سرگرم سفر ہے۔

معاصر نظم کی ایک امتیازی اور بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ یہ موضوعی اعتبار سے زمان و مکاں کی حد بندیوں کی شکست کر کے عالمگیر انسانی صورت حال کا سامنا کرنے کی توت پیدا کر چکی ہے فکر و خیال کی کائنات گیری کا یہ رجحان اسے فنی سطح پر وضاحت، تکرار، طوالت اور بیانیہ کے غیر ضروری اور غیر شعری عناصر سے پاک و صاف کرنے اور ان کا زہتہ داری اور ابہام کی ناگزیریت کا احساس دلانا ہے یہ ایک نئی آبیاری شجرہ اور صبر آزمائی شعری صورت حال ہے جس سے نئے شعرا متھام ہیں اس کا ایک نمونی افادی پہلو یہ ہے کہ اس شعری تھام کے نتیجے میں کئی صدیوں کے بعد شاعر اور قاری کے فرق کو سمجھنے میں آسانی ہو گئی ہے یہی وجہ

ہے کہ آج کل مشاعرہ باز شعراء اور تخلیقی شعراء دو الگ الگ خالوں میں بٹ گئے ہیں۔ تخلیقی شعراء کو اپنی شعری منزل سے ہمکنار ہونے کے لئے پہل صراط سے گزنا پڑتا ہے۔ یعنی معاصر حالات میں اپنے وجود کی تخلیقی باز آفرینی کا عمل محض لفظ آرائی، خطابیت یا قافیہ سازی سے ممکن نہیں بلکہ شاعر کو مشعر و حدیث کے نازک لمحات میں رگ و پے سے لہو کی کشید کرنا پڑتی ہے اور وہی لہو شعری تخلیق میں جاری و ساری ہوتا ہے اور اسے ایک تابناک 'منفرد' اور خود مختار وجود دے کر حرکی اور توانا بناتا ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو بنیادی طور پر یہ عمل علامت کاری کا عمل ہے علامتی اسلوب کوئی ایسا ڈھلاؤ، صلا یا فنی قالب نہیں (جیسا کہ کچھ لوگ سمجھتے ہیں) جس میں شعری تجربے کو زور زبردستی سے ڈھالا جاتا ہے بلکہ یہ خود شعری تخلیق ہے۔ علامت اور تخلیق میں خط امتیاز کچھ بچہ جسم و جان کو الگ الگ کر کے دیکھنے کے مترادف ہے غالب کا علامتی نظام ایسی ہی مربوط شعری صورت حال کا زائید ہے۔ انہوں نے موم، سایہ، دھواں، وشت رفتن، شرر، آئینہ، وادی، چیراغال، رگنڈ، برقی، آتش اور انجمن جیسے علامتی الفاظ کو تحریکات کی تشکیل و ترسیل کے لئے ارادی سخی یا میر کا نکی انداز سے نہیں برتا ہے بلکہ یہ الفاظ لاشعوری کیفیت کی نمایندگی کرتے ہیں اور اپنے سیاق و سباق میں ایک ایسی شعری فضا کی تخلیق کرتے ہیں جو خود ان کی بالیدگی پر وال ہے۔ اور اپنی ہی نظم کا لہجہ کی تعبیر ہے۔ معاصر نظم نگاروں نے بھی روایتی اور مانوس علامتوں کے بجائے شخصی یا تخلیقی علامتیں استعمال کی ہیں علامت کا ایسا شخصی برتاؤ قاری کے لئے معاصر نظم کے ابہام یا مشکل پسندی کا ایک بڑا سبب ہو سکتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ نظم میں استعمال ہونے والی علامتیں پوری نظم کے منظر نامے سے مربوط ہو کر ہی اپنی معنوی تہہ واری کار از منکشف کرتی ہیں کمار پاشی کی نظم 'الف' کی خود کشی پر چند سطریں کا آغاز اس بند سے ہوتا ہے :-

جستی بجھتی روشنیوں میں سایہ سایہ جلتا تھا
سارا کمرہ وہیلی اور سگریٹ کی بو میں ڈوبا تھا
ابل رہا تھا زہر رگوں میں موت کا نشہ چھایا تھا
سارا منظر لفظ لفظ میں سہل لگتا تھا
شاید کچھ دن پہلے تک یہ کوئی سموت بسیرا تھا

سارے بے ہتھیار

اس بند میں سایہ زہر، منظر، مہبوت، لیسیر اور الف اور ج کے علامتی کردار نظم کے بقیہ بندوں کی طبعی اور خواہناک کیفیت سے مربوط ہو کر اپنی نہہ داری اور قوت کا احساس دلاتے ہیں۔

معاصر نظم کی اسی جہلی INHERENT علامتی کردار نے اس کے مخصوص تخلیقی وجود کی ضمانت فراہم کی ہے اور اسے اردو نظم کے تاریخی ارتقار میں ایک منفرد اور قبیح حیثیت عطا کی ہے علامت نگاری کی خلقی طاقت

کی تفہیم کے لئے اس کی نفسیاتی بنیادوں کو سمجھنا ضروری ہے موجودہ دور میں نفسیاتی تحقیقات نے یہ بات ثابت کی ہے کہ انسانی فکر و عمل کی تعبیر میں نفسیاتی محرکات کو بڑا دخل رہتا ہے نتیجے میں

انسان کی سوچ اور اس کا ظاہری برتاؤ محض فوری نوعیت کے حالات کا پابند یا پیدا کردہ نہیں بلکہ عمیق تر نفسیاتی عوامل کا مرہون یا منظر بھی ہوتا ہے۔ فنکار کو جو چیز عام لوگوں سے مختلف بناتی ہے وہ یہ ہے

کہ اس کی فطرت میں تاثر پذیری اور تفکر کا مادہ بہت زیادہ ہوتا ہے۔ اس لئے آپے معبر کے حالات و واقعات سے اس کا ذہنی اور خیالی اعتبار سے شدید طور پر متاثر ہونا قابل فہم ہے نتیجے میں اس کے

تجربات میں بھیلاد، انتشار اور پیچیدگی پیدا ہوتی ہے اور یہیں سے عمل تخلیق کے تعلق سے اسکی جگر کاوی کا آغاز ہوتا ہے۔ تجربہ بیدھا سیدھا اور یک سطحی ہو تو قدیم گیت کی صنف کی طرح اسے سادہ اور آسان

لفظوں میں بیان کرنا مشکل نہیں اس کے برعکس اگر تجربے میں شدت اور پیچیدگی ہو تو گیت کی سادہ اور عام فہم لسانی تشکیل بے معنی ہوگی، کیونکہ تجربے اور اظہار کا باطنی رشتہ مسلم ہے۔ شاعر کو لا محالہ اپنی شخصیت

میں اٹھنے والی سیلابی اور آتشیں لہروں کو قید کرنے کے لئے لفظوں کی علامتی قوت سے کام لینا پڑتا ہے یہ کام جتنا شعوری ہے اس سے کہیں زیادہ لاشعوری ہے شعوری سطح پر شاعر علامتی لفظ کی تلاش و یافت کیلئے

خوب سیریا محنت سے کام لیتا ہے اور روزمرہ سے لے کر تاریخ، اساطیر، مذہب، ریاضی اور فطرت سے علامتوں کا انتخاب کرتا ہے لیکن اس بات کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ خالص شعری تجربہ داخلی سطح پر سایہ آلود فضاؤں

میں کوندے کی طرح پکتا ہے اور شاعر کوندے کی اسی لپک کو قاری کے لئے قابل شناخت بناتا ہے اس

مقہد کے حصول کے لئے شاعر کو روایتی اور وجدی یا کتابی علامتوں سے صرف نظر کر کے خالصتاً شخصی علامتوں سے کام لینا پڑتا ہے جو الہامی طور پر نازل ہوتی ہیں مثال کے طور پر وزیر آغا کے یہاں ایلٹ اور کامو کی طرح بوڑھا پے اور موت کی غارتگری کا احساس ایک کابوسی کیفیت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس پیچیدہ کیفیت کو وہ کبرا وصول ریت، پتھر اور کف کی علامتوں کے ذریعے اُبھارتے ہیں۔ سفید کپڑے میں ڈھل رہا ہوں۔

تجربے کی علامتی صورت گری کے لئے لفظوں میں منطقی ربط کا اخراج

لہجے کی غیر مانوسیت، آہنگ کی نامہواری، ہمیت کی شکست اور متضاد پیکروں کا اجتماع ناگزیر ہو جاتا ہے۔ یہ شعر کی ایک نئی تشکیل ہے جس کا ہنسی جواز۔ شاعر کی نئی شعری حیثیت فراہم کرتی ہے۔ اس لئے معاصر جمالیاتی معیاروں جو روایت پر استوار ہوتے ہیں ان کے لرزہ بر اندام ہونے کے خدشات کو روک نہیں کیا جاسکتا۔ غالب نے بھی کام انجام دیا اور ان کے معاصرین ان کے کلام کی غرابت اور مشکل پسندی کی دہائی دیتے رہے۔ معاصر نظم نگاروں میں افتخار جالب اور عادل منہوی نے ہمیت شکنی کر کے روایتی ذہن کو پریشانی اور حیرت میں ڈال دیا ہے ملا حظہ ہو، افتخار جالب کی طویل نظم ”برہنہ خوں گرم اسم اثبات“ کا ایک بند:

خیال گر چہ یہی تھا فرصت نہ مل سکے گی۔

ترنگ بے رنگ رسم کہنہ تماشا بے مود

لاست نظر کی الا الہ: خسرو ش

جہلی ہمارے شخصیں کا بہانہ

ہو تو کیا آخر میں شکست انا کا خطہ

نہیں ملے گا

تجربے اور علامت کے ناگزیر تعلق کو ذہن میں رکھتے ہوئے موجودہ بحرانی دور میں علامتی پیکر تراشی کے حاوی رجحان کی جوازیت سمجھ میں آتی ہے موجودہ دور کے مصیبت انگ اور صنعتی پھیلاؤ نے مشرق و مغرب میں (کچھ کمی بیشی کے ساتھ) ایک ایسی حیرت ناک ہولناک اور بحرانی صورت حال پیدا کی ہے جس کی نظیر تاریخ میں نہیں ملتی۔ تاریخ میں پہلے بھی تبدیلیاں آتی رہی ہیں بلکہ یہ کہنا صحیح ہو گا کہ انسانی تاریخ تبدیلی ہی کا مسلسل عمل ہے اور انسان کو ہر نئی تبدیلی کے ساتھ نئے ذہنی

حالات کا سامنا کرنا پڑا ہے، لیکن موجودہ صدی کی تبدیلیاں انقلابی اور کمرانی نوعیت کی ہیں، منطقی، تعمیری اور تشکیلی نوعیت کی نہیں۔ نیا دھن روایت سے ذہنی انحراف کے نتیجے میں مشوش اور پراگندہ حال ہے، لازمی طور پر نئے شعاع کو سیال بے جوڑ اور متضاد (AMBIVALENT) تجربات کا سامنا ہے اور ان کو گرفت میں لانے کے لئے علامتی اظہار کی ضرورت ناگزیر ہے۔ ہر ارج کو ملنے نہ نئی آگہی کے مختلف پہلوؤں مثلاً: شکست و ابلا، (دل سادہ) جتنی انتشار (جنگ) نفسیاتی الجھن (ناگزیر سمندر) قدروں کی بے حرمتی (آخری مسافر) آزاد پسندی (خاکے اور رنگ) کاروباریت (نایب ظہرین) اور عدم معنویت (حلقہ آزار) کا مبلغ اظہار کیلئے اسی طرح دیگر معاصر نظم نگاروں نے عصری حیثیت کے مختلف العباد کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی۔ فریڈلینڈ نے اس نکتے کی صراحت کی ہے کہ فن کار اپنی تشنگانہ میل آرزوں (جو بنیادی جبلتوں کی زائیدہ ہوتی ہیں) کی تکمیل کے لئے بے چین رہتا ہے۔ یہ آرزوئیں لاشعور کی پچی سطح سے شعوری سطح پر آنے کی جدوجہد کرتی ہیں اور آخر کار اپنا روپ بدل کر آرٹ کی علامتی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں، گویا آرٹ کا نفسیاتی کردار بنیادی طور پر علامتی دروہیت پر انحصار رکھتا ہے، یونگ نے آرٹ کے علامتی امکانات کی مزید توضیح کی ہے، اس کے نزدیک، فنکار اپنے لاشعور کے تاریک سمندر کی غواصی کرتا ہے اور انسانی تجربات کے در شہوار نکالتا ہے۔ گویا روز ازل سے جو تجربات و حادثات اس خراب آباد میں انسان کا مقدر بنے ہوئے ہیں، وہ وقت گزرنے کے باوجود لاشعور میں جسی پیکروں کی صورت میں خوابیدہ یا بیدار رہتے ہیں اور اس بعد نسل لوگوں کو منتقل ہونے رہتے ہیں، یہاں تک کہ کوئی دیدہ و شاعر اپنے اندرون کی سیاحت کر کے ان کی شناخت کرتا ہے اور پھر لعل بہشتاں کے ڈھیر، ہماری آنکھوں کو چکا چوند کرتے ہیں، گولرچ کی کبلا خال اور غالب کا دیوان اس کی درخشندہ مثالیں ہیں، گولرچ اور غالب کا زمانہ تو انیسویں صدی کا تھا اور یہ بیسویں صدی ہے جس میں دنیا ناقابل شناخت و تذک بدل چکی ہے، نتیجتاً شاعر کے نفسیاتی لاصل ہونے کے امکانات قوی تر ہو گئے ہیں۔ بنیادین کار خدایت سے مراجعت کر کے داغیت کی طرف جو سفر ہے، اس لئے کہ نئی میکائی اور صنعتی تہذیب نے اسے، هجوم میں تنہا، بے چہرہ اور اجنبی بنا دیا ہے، دوسرے اس لئے کہ اس کے ذہن میں پہلے سے زیادہ کائناتی پھیلاؤ آگیا ہے، وہ حیات و کائنات کی پراسرار بیت کی قدیم فلسفیانہ توضیحات کے کھوکھلے پن سے آگاہ ہو چکا ہے، اور وہ وجودی مفکروں مثلاً کامو اور

سائنس کی طرح بے کراں اور بے خدائیں اپنے بے مایہ فنا پذیر اور بے معنی وجود کی آنکھ کی دہشت ناک کا سامنا کرنے پر مجبور ہے دوسری اہم بات یہ ہے کہ تخلیق کے متشدد دلموں میں اور خصوصاً معاصر کج رفتاری حالات کے تناظر میں فن کار کی شعور اور لا شعور کی حد فاصل بے معنی ہو جاتی ہے اور وہ ایک اجنبی حیرت ناک قعر تعمرانی نورانی حقیقت سے متہام ہوتا ہے داخلی جذبے سے معروضی حقیقت کا مخلوط یا گڑبڑ ہونا ہی میرے ایسا شعر کہلوانا ہے۔

آٹھ ہوتا آئینہ خانہ ہے دھڑ منہ نظر آتے ہیں دیواروں کے بیچ

مشہور فرانسیسی شاعر GERARD DE NEWEL نے کہا ہے کہ عارضہ جنوں کے خواب اور معروضی حقیقت میں تفریق کمزور ہے اسی لئے اسے دیواروں میں بند آنکھیں جاگتی ہوئی نظر آتی تھیں جدید طبیعات نے بھی اس بات کی توثیق کی ہے کہ خارج اور داخل دو قلب خوردبینی برقی لہروں کے پیہم ارتعاشات سے عبارت ہیں اس لئے فنکارانہ تجربے کا سیال اور لمحہ بہ لمحہ متغیر اور متعیش ہونا ناگزیر ہے اس صورت میں لفظ کا تخلیقی رول اسی وقت با معنی بن جاتا ہے جب وہ روزمرہ کے روایتی اور بدیہی مفہوم سے قطع نظر کر کے اپنے انساگاتی امکانات کو زندہ کرے اور یہ اس کی علامتی قوت کی بجالی کے بغیر ممکن نہیں۔ تخلیق کا ہر سیمابی لمحہ اپنا رنگ و آہنگ رکھتا ہے اور گزشتہ لمحے سے قطعی مختلف ہوتا ہے اس لئے اس کی تخلیقی نمود کے لئے لامحالہ ایک اشتراقی یا طلسماتی زبان کو خلق کرنا پڑتا ہے یہ زبان شعر کو موسیقی کے قریب کرتی ہے جس میں آواز کو دیکھا اور رنگ کو سنا جاسکتا ہے۔ اردو میں علامتی فکر کو جدید دور سے ہی مختص (حالانکہ یہ اسکی بنیادی پہچان ہے) نہیں کیا گیا پرانے زمانے میں بھی شعر میں علامت نگاری کے دافر اور عمدہ نمونے موجود ہیں۔ غزل بنیادی طور پر علامتی صنف رہی ہے اور میر اور غالب کی غزلوں کے علامتی اشار گراں قدر اور قابلِ محرابی درجہ ہیں لیکن غالب کے بعد غزل کی علامتیت کشتے میں بدل گئی اور اس کے تخلیقی امکانات محدود ہو گئے۔ ساغر مینجانہ، ساقی اور گلشن صیاد اور نفس کے علامتی الفاظ کثرت استعمال سے بے معنی اور کار رفتہ ہو گئے۔ اقبال اور فیض نے انہیں نئے تہذیبی معاشرتی اور سیاسی مفہیم پہنانے کی کوشش کی جو بے نتیجہ ثابت ہوئی۔ نئے دور کے طلوع ہونے پر ضرورت اس بات کی تھی کہ اردو کے شعری ذخیرہ الفاظ کی چھان پھٹک کی جائے

اور پھر نئی ضروریات کے تحت لفظ و پیکر کی علامتی قوت کا استحصال کیا جائے اور ساتھ ہی روایتی اور سکے بند لفظیات کو مسترد کر کے وحشی 'ان چھوٹے اور کس سال باہر لفظوں کی حرمت کو بحال کیا جائے' یہ کام میانہ سطح پر میراجی کے بعد اختر الایمان نے سبزہ بیگانہ جیسی نظموں میں انجام دیا۔ سبزہ بیگانہ نے اور بقا پر غیر شاعرانہ الفاظ سے فنکارانہ کام لینے کی نمایندہ مثال فراہم کرتی ہے، حالانکہ یہ علامتی پیوستگی سے عاری ہے، اس لئے ناچار اختر الایمان سے آگے ۱۹۵۵ء کے بعد آنے والے شعرا کی جانب نگاہ اٹھتی ہے جنہوں نے وقت کی اس ضرورت کی بخوبی محسوس کیا۔

فرانسیسی میں ۱۸۸۰ء کے بعد علامت نگاری پارناسی شاعری کی ہیبت پرستی اور خارجیت کے خلاف رد عمل کی صورت میں نمودار ہوئی۔ اور بودیلر، ولیم، میلارے، اور رین بوا اس کے علمبردار بن گئے ان شعرا نے تجربات کی طلسم کاری کو گرفت میں لے کر نئے عقلیت اور معروضیت کے بجائے علامتی اور پیکری اسلوب سے کام لیا۔ انگریزی میں انیسویں صدی کے وسط میں رومانی شعر مثلاً وردس درتھ اور کولریج نے کلاسیکی لفظیات کے خلاف رد عمل کے طور پر لسانی تو سیم کی طرف توجہ کی۔ موجودہ صدی میں ۱۹۱۰ء کے بعد وکٹورین شاعری کی بے رنگ خارجیت اور وضع داری کے خلاف ایلپٹ، ایڈتھ سٹوبل اور ڈلن تھامس نے بغاوت کی اور داخلی اور اسرار پر اظہار کو فروغ دیا۔ اور بقول ولیم یارک سٹڈل بودیلر سے سرریلیزم تک علامتی روایت نے ہمارے عہد کی بیشتر سب سے بڑی شاعری پیدا کی، ایلپٹ کی نظم "ولیبٹ لبٹڈھقاری کو انوکھے حیرت خیز اور پیچیدہ تجربوں کے ایک غیر حقیقی شہر میں پہنچا دیتی ہے جہاں "ظالم اپریل کے ساتھ راحت بخش سرما" ہاف گلڈن میں دھوپ پہاڑوں پر دوڑتے ہوئے دو بچے نیپلز میں ایک عشرت گاہ۔ سبلی لڑکی۔ ماوام اور اس کا کام "جیسے متنوع متفاد اور شکستہ پیکروں کا ہجوم ایک علامتی سلسلہ بن جاتا ہے۔ اردو میں افتخار جالب کی قریم بھرا کی نمایندہ مثال ہے علامتی پیکر تراشی کا یہ رجحان جدید فلکشن میں بھی موجود ہے۔ جیمز جونس کا ناول یوئے سہر میں ڈیڈ اس اور بلوم کے کرداروں کے گرد گرد ایسے علامتی اور طلسمی واقعات کا تانا بانا بنتا ہے کہ خارج اور داخل کی سرحدیں ایک دوسرے میں گڑبڑ ہو جاتی ہیں اور خواب کو حقیقت سے الگ کرنا دشوار ہو جاتا ہے۔

موجودہ صدی میں اقبال پہلے شاعر ہیں جنہوں نے بارہ وساعز جیسی روایتی علامتوں کو نئے معانی سے آشنا کرنے کے ساتھ ساتھ چند نئی علامتیں مثلاً قلندر فقر شاہین، خیمہ مرد کامل اور آتش مرد کو استعمال کیا۔ اور ذوق و شوق اور لالہ صحر جیسی تخلیقی نظمیں لکھیں، لیکن ان کے یہاں کثیت مجموعی ایک ایسا علامتی نظام ترتیب پاتا ہے جو قطعیت، استدلال اور روایت پر استوار کیا گیا ہے اور پیکریت کے وحشی پن اور ٹھوس پن سے عاری ہونے کی بنا پر اسراریت سے محروم ہے۔ نتیجے میں قاری عمل تخلیق میں شرکت کی مسرت اور ہجرت کو محسوس نہیں کرتا کیونکہ اسے اقبال کے فلسفیانہ افکار کو (اشارتی بھیس بدلنے کے باوجود) پہچاننے میں کوئی دشواری محسوس نہیں ہوتی، راشد اور میراجی نے بھی اشارتی اسلوب سے کام لے کر اپنے عہد کی بے رنگی، گھٹن اور ویرانی کی مصوری کی ہے راشد نے ”سبا ویران“ میں سلیمان سبا اور طیور کی علامتوں کی مدد سے ذہنی مایوسی اور ویرانی کو ابھارا ہے، لیکن یہ علامتیں تخیلی سطح پر اتر جاتی ہیں، میراجی فرانسیسی علامت پسندوں مثلاً میلارے سے متعارف تھے انہوں نے پہلی بار لاشعوری تحریکات کے تحت نظم نگاری کی اور اپنے تجربوں کو علامتی انداز میں برتنے کی کوشش کی، لیکن ان کی نظمیں علامت نگاری کے اصولوں کا احترام کرنے کے بجائے پیکریت کے متنوع رنگوں کا احساس دلاتی ہیں، بعد کی اڑان میں شب و صبح کے جذباتی طوفان کو اندھا طوفان غامت کو اور لوح وغیرہ کی علامتوں میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن نظم معنائی ہو کر رہ گئی ہے۔

اس پس منظر میں جب ہم معاصر نظم نگاروں مثلاً عتیق حنفی، بلراج کوئل، فاروقی قاضی سلیم، نذیر انصاری، وزیر آغا، کمار پاشی، شہریار محمد علوی، باقر مہدی، بشر نواز، مخدوم سعیدی، عزیز قیسی، زاہدہ زیدی، مظہر امام، معنی تبسم، راج نرائن، راز شہاب، جعفری عادل، منصوری، افتخار جالب، عتیق اللہ، شاذ مکنٹ، وحید اختر اور احمد ہمیش کی نظموں پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو مجموعی طور پر ان کی نظمیں اپنے علامتی کردار سے طابیت بخش احساس سے آشنا کرتی ہیں۔ نئی نظم کی ایک اہم خصوصیت جو اسے ماقبل کے ادوار کی نظموں سے مختلف بناتی ہے یہ ہے کہ یہ شاعر کے مشاہدے یا تجربے کو بیان کرنے کے بجائے اس کی شخصیت کی گہرائیوں سے ایک تکمیل یافتہ اور خود مختار کافی کی صورت میں اگتی ہے اور خارج کے

انتشار بے رطلی اور عدم توازن سے پاک و صاف ہو کر ایک ترکیبی علامتی صورت اختیار کرتی ہے اس
 نو دریافت شدہ حقیقت کا خارجی حقیقت سے کوئی رشتہ باقی نہیں رہتا یعنی تجربے کے تخلیقی عمل میں صرف
 وہی عناصر برقرار رہتے ہیں جو اس کے جزو بدن میں اور بقیہ تمام غیر ضروری عناصر زریں میں کھوٹ کی
 طرح الگ ہو جاتے ہیں۔ گویا فن داخلی طور پر بالیدگی اور نمو حاصل کرتا ہے۔ بقول ایس "فنکار اپنے ذہن
 کی گہرائیوں میں کسی واردات کو ٹسوں کرتا ہے اور اسے ہماری حیات کے لئے حتی الامکان مرنی اور طاقت
 ور بنانا چاہتا ہے۔" نئی نظم کے اس پستی انقلاب کا راز اس کی علامت پسندی میں پوشیدہ ہے، علامتی نظم
 تجربے کا اثبات و بیان کرنے کے بجائے صرف اسکا اشارہ کرتی ہے، ہر لفظ اشارتی شدت سے نوک مژدہ
 پر جبرائیل کا کام کرتا ہے۔ اڈمنڈسن نے لکھا ہے "ہم اسے الفاظ خود ہی مفہوم علامتیں ہوتے ہیں اور علامت
 نگاروں کی واحد بات یہ تھی کہ انہوں نے لوگوں کو الفاظ کی اصلی ماہیت اور تفاعل کی یاد دہانی کی۔ الفاظ
 کی علامتی معنویت کا شعور اردو میں میرا غالب کے بعد پہلی بار معاصر نظم نگاروں کے میاں بھر پور انداز میں ملتا
 ہے اقبال ایک طاقت ور شخصیت کے مالک ضرور ہیں۔ لیکن ان سے زیادہ طاقت ور ان کے الفاظ ہیں۔
 جنہیں وہ مکمل طور پر قابو میں نہ لاسکے، جوش کا المیرہ ہے کہ ایک وسیع ذخیرہ الفاظ پر قادر ہونے کے باوجود
 وہ اس کے انسلالاتی امکانات کو دریافت نہ کر سکے، سردار جعفری لفظوں کی رنگینی جوش اور بلز آہنگی کو
 جگانے کے باوجود معین مفہیم پر قائل ہے، ایس نے صحیح کہا ہے کہ بڑا ادب علامتوں سے تخلیق ہوتا ہے
 مشاہدات اور انداز و شمس سے نہیں، میرا خیال ہے کہ معاصر اردو نظم کی خوش بختی یہ ہے کہ شعرا لفظ شناسی
 کی صلاحیت کا مظاہرہ کر رہے ہیں، اور نظم کو لفظی سے پاک کرنے کا رجحان حاوی ہے، ایک اور اطمینان
 بخش پہلو یہ ہے کہ نظم معنی کی نفی پر اصرار کرنے لگی ہے اور تخلیقی خود آگاہی کی بلندیوں کو چھو رہی ہے، میلکیش
 نے درست کہا ہے: A POEM SHOULD NOT MEAN BUT BE

یعنی نظم کو معنی سے گراں ناز نہیں ہونا چاہیے اس کے وجود کا جواز صرف اس کی تخلیقی قوت ہے جو علامتی
 روپ دھارتی ہے اور ایک آفریدہ اور زندہ تجربے کا احساس دلاتی ہے جس کے غیر معین مفہیم ہو سکتے
 ہیں۔ نظم کی اس تخلیقی خود آگاہی کا احساس معاصر عہد میں خلیل الرحمان اعظمی، خورشید اسلام، بلراج کوئل

منیر نیازی، منیب الرحمان، عزیز قیسی اور عتیق حنفی نے پیدا کیا ہے۔ ان کے بعد کئی ایسی نظمیں لکھی گئیں جو تخلیقی جوہر کی حامل ہیں ان میں ریت اور درد (باقر مہدی)، دسمبر کی آواز (بلراج کومل)، افتاد (شہریار) آنے والے مصنفین کے نام (بشر نواز) کون (محمد علوی)، بلا دا (نخور سعیدی)، عرفان (راج نرائین راز)، تخریب کے بعد (زاہد زیدی)، کوہ ندا (وزیر آغا)، خاموشی کا شہر (انیس ناگی)، مراجعت (کمار پاشی)، پیش آمد (شمس الرحمان فاروقی)، وائرس (فاصلی سلیم)، نیک دل لڑکیو (عباس اطہر)، آئینہ خانہ کے قیدی سے (عتیق حنفی)، کچی دیواریں (ندا فاضلی)، نفیس لامرکزینہ اطہار (افتخار جالب)، لوحہ (ساتی فاروقی)، منفعل جسم پہ..... (عادل منہوری)، مکان خالی ہے (عزیز قیسی)، اکھڑتے خیموں کا درد (منظہر مام)، رشتے غمشنی تمہیں اور شب چیرا غلام محمد ایوانہ سائے (منیر نیازی) قابل ذکر ہے۔

محولہ بالا نظموں کے تجزیہ و توضیح کا یہ موقع نہیں تاہم ان نظموں کے مطالعے سے معاصر نظم میں علامتی ہیئت کی دو واضح شکلیں نظر آتی ہیں ایک شکل وہ ہے جو فنی تناظر میں روایت کی توسیع کے ساتھ ساتھ اسکی گہری مندرجی کا احساس دلاتی ہے اس کی نمائندگی وزیر آغا شمس الرحمان فاروقی، شہریار، کمار پاشی اور دوسرے شعرا کرتے ہیں ان کی نظموں میں کلاسیکی رچاؤ، توازن اور تکمیل کے ساتھ ساتھ روایت پرستی کے انہدام کا رویہ موجود ہے۔ دوسری شکل ایسے شعرا کے یہاں ابھرتی ہے جو روایت شکنی پر اصرار کرتے ہیں۔ ان میں افتخار جالب، عادل، منہوری، باقر مہدی، عتیق حنفی اور دوسرے شامل ہیں ان کی نظموں میں متضاد علامتی پیکروں کا اجتماع اور ہر پیکر کے انفرادی وجود بر اصرار روایتی ہیئت سے انحراف پیدا ہے۔ شاعری الفاظ کو نثری سطح سے اوپر اٹھانے کے لئے لسانی توڑ پھوڑ سے بھی کام لیتا ہے۔ وہ منطقی ربط و تسلسل کا منکر ہے وہ رنگوں، آوازوں، پیکروں، آہنگ، لہجے، موسیقانہ عنصر، بحر، قافیہ اور منظر بندی کے الٹ پھیر سے ایک نئے طلسمی ماحول کی تخلیق کرتا ہے اور نظم ایک زندہ اور خود مکتفی ہیئت اجتماعی ORGANISM بن جاتی ہے جو خارجی نہیں بلکہ داخلی استہاد کی مہم ہوتی ہے شاعر الفاظ میں رو و بدل قواعد سے انحراف، شکل سازی اور آوازوں کو گڈمڈ کرنے سے بھی احتراز نہیں کرتا ہے ہیئت شکنی کے اس رویے کے ساتھ ساتھ نظم نگاری کا وہ تعمیری رجحان بھی کام کر رہا ہے۔

جو گزشتہ صدی میں آزاد اور حلی کے بعد موجودہ صدی میں اقبال کی قائم کردہ شعری روایت سے ہم نشین ہے۔ اس کی رو سے شعرا تو ضعیفی انداز معنی پسندی اور منطقی تسلسل پر زور دیتے ہیں۔ چنانچہ سر دائر جعفری یہاں شاعر اختر احمد ندیم قاسمی، شمیم کرہانی، جگن ناتھ آزاد، فضا بن فیضی، اعجاز صدیقی، نازش پر تاب گڑھی۔ حرمت الاکرام اور دوسرے شعراء کے یہاں یہ رویہ موجود ہے۔

آخر میں اس بات کا ذکر بے محل نہ ہو گا کہ نیا شاعر داخلی وجود کی سیاحت کی طرف مائل ہے وہ قاری کو اجنبی اور ناویدہ جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ شہریار اور فاروقی کے یہاں یہ عمل نمایاں ہے، وہ اٹیس کی طرح ذہن کی محروم کو پھیلاؤ کر لا شعور کی تاریک وسعتوں میں علامتوں کی تلاش کرتے ہیں، ہر نئی علامت ایک نئے جہانِ طلسم کا دروازہ داکرتی ہے۔ CASSIREE نے LANGUAGE MYTH میں لکھا ہے کہ علامت کسی خارجی یا داخلی حقیقت کا پہلو نہیں بلکہ خود حقیقت ہے، ہم (علامت کے ذریعے) پیکر اور معروض اور نام اور شے میں شناخت کا رشتہ اور مکمل تطابق دریافت کرنے میں، لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ روزمرہ کی گرد و پیش کی زندگی طلسم رنگ و نوا سے خالی ہے، شاعر کی چشم ہر رنگ میں وارہتی ہے۔ محمد علوی، مہل کرشن اشک کرشن موہن اور بلراج کومل جیسے شعرا خارجی حقیقت کے نادر اور حیرت زا پہلوؤں کی پیکر تراشی کہتے ہیں۔ بودیہ نے کہا ہے۔ ”روح کی بعض فوق فطری کیفیات میں زندگی کا عمیق روزمرہ کے عام واقعات میں نظر آتا ہے۔ عام زندگی اس وقت علامت کا درجہ حاصل کرتی ہے۔“

جدید اردو شاعری میں طنز و مزاح

موجودہ صدی میں اردو شاعری میں بالعموم طنز و مزاح کے ایک عام، سہل اور سطحی اسلوب کو روکا رکھا گیا یعنی گروپش کی زندگی میں حالات کی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ جو الجھنیں، تضادات اور ادبی پیچ پیدا ہوتی گئی، اس کو مبالغہ کے ساتھ مزاحیہ انداز میں اُبھارنے کی کوشش کی گئی اور خندہ آوری کا ذریعہ بنایا گیا۔ شعرا اکثر و بیشتر سماجی، سیاسی اور اخلاقی خرابیوں اور بدعتوں کی مسخ شدہ صورت پیش کرتے رہے، انبال کے بعد شاد عارفی، مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خان، سید محمد جعفری، فرقت کاکھری، دلاور فگار، واپی برقی، آشیانوی اور قاضی غلام محمد جیسے شعرا آئے۔ وہ اپنے عقیدوں اور نظریوں کے مطابق بد وضع بے ڈول اور غیر متناسب واقعات اور کرداروں کو طنز و مزاح کا نشانہ بناتے رہے۔ ان شعرا نے عام طور پر اکبر الہ آبادی کی طنزیہ روایت کی توسیع کا کام کیا ہے۔ اسی روایت کے مطابق شاعر زندگی کے کسی واقعے یا کردار سے ذہنی یا جذباتی عدم مطابقت کی بنا پر اس کی شکل و صورت کو بگاڑتا ہے اور اس پر ہنستا ہے۔ یہ عمل زیادہ تر بات سے بات پیدا کرنے یا بات کا متنظر بنانے سے نکمیل کی پہنچتا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان شعرا کا تنقیدی شعور گہرا ہے، وہ زندگی اور معاشرے کے تضادات کی آگہی رکھتے ہیں اور ان کے داخلی شخصی رد عمل کی سچائی سے انکار ممکن نہیں۔ تاہم جس طریقے سے یہ

شعرا اپنے مشاہدات اور تجربات کو کسی نظم میں شروح سے آخر تک ایک ہی رنگ میں پیش کرتے ہیں اس سے ساری تصویر یک رنگ ہو جاتی ہے اور اس کی فنی نزاکت اور تہہ داری معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اس نوع کی مزاحیہ شاعری میں دو بنیادی فنی ضروریات نظر انداز ہو جاتی ہیں۔ ایک یہ کہ نظم پہلے سے سوچے گئے تجربہ کی خیال یا موضوع کو الفاظ کے قالب میں ڈھالتے سے شعوری صحت گری کا احساس پیدا کرتی ہے جو ایک غیر تخلیقی عمل ہے۔ یہ طریقہ مکمل طور پر اسی تخلیقی تفاعل سے مطابقت پیدا کرتا ہے جو انیسویں صدی میں آزاد اور حالی نے صنف نظم کو مقبول بنانے کے لئے، سنجیدہ شاعری میں برتا ہے۔ یہ پہلے سے طے کردہ سماجی موضوعات پر نظم لکھنے کا ایک شعوری طریقہ ہے۔ اس سے منظوم نثر کے انبار تو لگ گئے لیکن اصلی شاعری آپ در غریب ہو گئی۔ اس طریقہ کے مطابق طنزیہ شاعر گرد و پیش کی زندگی میں کسی غیر متوازن صورت حال کا مشاہدہ کرتا ہے اور پھر ایک مخصوص شخصی ذہنی رویے کے تحت اپنے رد عمل کا اظہار کرتا ہے، یعنی وہ ایک سوچے ہوئے خیال یا موضوع کو طنزیہ انداز میں لکھتا ہے۔ ظاہر ہے یہ شعر سازی کا میکائی عمل ہے، دوسرے وہ تمام تربیاتی کام لیتا ہے اور پوری نظم محض باتوں کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے اس میں ارادی سعی سے صورت بگاڑنے کی بجائے حسی کرنے، توفیقہ لگانے یا زہر خند کرنے کے بجائے رد عمل کا اظہار ہوتا ہے یہ دونوں حد بندیوں اس دور کی کم و بیش ساری طنزیہ شاعری میں نمایاں ہیں۔

یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ اگرچہ طنزیہ شاعری سنجیدہ شاعری کے برعکس ایک الگ اسلوب اظہار سے کام لیتی ہے، یعنی نفلوں کے در و بست سے وہ معنوی تہہ بھاری جاتی ہے۔ جو واضح معنوی سطح کا ابطال کرتی ہے اور قاری ایک تسخیر آمیز صورت حال سے منقاد ہو کر ہنسی کی تحریک پاتا ہے تاہم اس میں بھی حقیقت سے انحراف کر کے ایک تخیلی فضا کی تخلیق پر اصرار ہوتا ہے اور نظم اپنا تخلیقی جواز پیش کرتی ہے طنزیہ تخلیق کا مدعا واقعتاً یہ ہے کہ قاری کو ہنسیا جائے مگر محض تہہ ہنسانا ہی اس کا مقصد نہیں بلکہ زندگی اور کائنات کا عرفان عطا کرنا اس کا مقصد ہے یہ مسلمہ ہے کہ طنز نگار زیادہ گہرائی اور بعیرت کے ساتھ زندگی کے حادثات اور کشاکشوں پر غور

د فکر کرتا ہے وہ ذہنی لائق کو برقرار رکھتے ہوئے رشتوں اور قدروں کی نزاکتوں کا شعور پیدا کرتا ہے۔
قدیم دور میں میراہ غالب کی شاعری میں طنز یہ بصیرت کی وہ نشان مثالیں ملتی ہیں۔

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
گلی نے یہ سن کر تبسم کیا
(میر)
قفص میں بچے رو داد چمن کہتے نہ ڈر ہم دم

گری ہے جس پہ گلی بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو (غالب)

میر کے شعر میں شاعری کردار کا بھول کے ثبات پر استفسار کرنے پر گلی کا تبسم ہونا ایک بھرپور طنزیہ صورت حال کو ابھارتا ہے۔ اسی طرح غالب کے شعر میں پرندے (شعری کردار) کا نوگرفتار قفس سے لائق سے یہ کہنا کہ کل جس گھونٹے پر بجلی گری ہے ضرور دیا نہیں وہ اسی کا گھونٹا ہو طنز یہ اسلوب کے ایک لطیف انداز کو ابھارتا ہے۔

طنز نگار عام طور پر اپنا مواد سماجی زندگی سے حاصل کرتا ہے، سماجی زندگی کا پچھلے نچے شکستہ، بنگلی،
تفاؤد و کشمکش اس کے احساس غرافت کو متحرک کرتی ہے۔ وہ ہنستا ہے اور دوسروں کو بھی ہنساتا ہے بنیادی
صور پر اسے ایک مثالیت پسند انسان کا رویہ عزیز ہوتا ہے اور وہ زندگی میں توازن حسن اور انسانیت کی قدر
کی تحسین و تجلیل کرتا ہے اس مقصد کی تکمیل کے لئے وہ ان زیادتیوں اور نقالیوں کو بے نقاب کرتا ہے جو اس
کی مثالیت پسندی یا خواب پسندی کے رویے کو زک پہنچاتے ہیں وہ مضحک صورتیں حال کو خلق کرتا ہے
اور مضحکہ اڑاتا ہے۔ یہ طنز کا ایک عمومی اور سادہ طریقہ ہے جو سماجی سطح پر بالعموم انجام پذیر ہوتا ہے۔ کبھی کبھی
یہ محض خوشی مندی کے لئے یا ہنسی کے لئے ہوتا جاتا ہے اور خالص مزاح پر منتج ہوتا ہے اور کبھی انسانی
کمزوریوں اور لوگوں کے اوٹ پٹانگ طرز عمل کو نشانہ بنانے کے لئے تکمیل کو پہنچتا ہے اور طنز یہ کردار حال
ہوتا ہے۔ نقیر اکبر آبادی کا آدنی نامہ سید محمد جعفری کا ایسٹریٹ آرٹ راجہ مہدی علی خاں کی مثنوی قہر البیان
یا فرقت کا کوروی کی فہمی پلاننگ اس کی مثالیں ہیں۔

طنز نگاری کی ایک دوسری سطح ہے جو نیا وہ بلند ہے، یہ تجرباتی طور پر مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہے۔

اور عین جیسا کہ بصیرت پر دلالت کرتی ہے۔ اس کی رو سے شاعر زندگی موت، خدا اور کائنات کے ازلی اور
پراسرار مسائل میں گھبر جاتا ہے۔ اس کے ذہن میں متعدد سوالات گونجتے ہیں اور ان سوالوں کے جواب پانے کی
سعی حاصل کے نتیجے میں ایک بے معنی صورت حال کی آگہی حاصل کرتا ہے۔ اسے اس بنیادی تضاد کا احساس
گہرا ہو جاتا ہے کہ ایک طرف تو وہ آگاہی کی بلندی پر پہنچ گیا ہے لیکن دوسری طرف اسے اس کی نارسائی کے
کرب کو جھینپنا پڑتا ہے۔ شعور کی اس بیداری سے گزرتے ہوئے ایک بنیادہ فنکار تنہائی کے درد و کرب کو محسوس
کرتا ہے اور جہاں تک مزاحیہ فنکار کا تعلق ہے وہ قہقہہ لگاتا ہے۔ یہ دونوں رویے دراصل ایک ہی کائناتی آگاہی
کے مظاہر ہیں۔ حتیٰ تو یہ ہے کہ قہقہہ لگانے کا رویہ اس خود آگاہ شاعر کے گہرے ردِ عمل سے مربوط ہے جو بلند و بزرگی
سطح پر رازدار خوئے دہرا ہو جاتا ہے غالب کے اس شعر:

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور

جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

میں شعری کردار بڑے خلاق کے ساتھ عالم اور موجوداتِ عالم کی نفی کرتے ہوئے یہ بات بھول جاتا ہے کہ
وہ خود بھی اسی عالم کا جزو و لا ینفک ہے اور خود اس کا وجود و عدم بھی مساوی ہے۔ اس سے ایک بڑے
شاعر کی گہری طنزیہ بصیرت مترشح ہوتی ہے۔

طنزیہ شاعری خواہ وہ سماجی شعور کا اظہار ہو یا فلسفیانہ ترفع سے متصف ہو اصل میں شاعر کے
طنزیہ رویے سے معرض وجود میں آتی ہے۔ شاعر اس طنزیہ رویے کو قوت گویائی عطا کرتا ہے وہ واحد مکمل
کی صورت میں زمانے کی اونچ نیچ پر طنز کرتا ہے یا ایک فرضی کردار کے وسیلے سے لوگوں کی برائیوں
کو بے ملامت بتاتا ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ موجودہ صدی میں مزاحیہ شاعری کا ایک بڑا حصہ شاعر
کی اپنی آواز کا احساس دلاتا ہے وہ ایک مبصر یا نقاد کی طرح لوگوں کی کوتاہیوں کی نشاندہی کرتا ہے یہ سمجھ ہے
کہ اس کی نکتہ چینی کا یہ راست بیانہ انداز ہمیشہ غیر شاعرانہ نہیں ہو سکتا۔ بیانہ بھی نظم کے سیاق میں ایک
کلی نمونی صورت حال کو خلق کر سکتا ہے اور قاری کو متاثر کر سکتا ہے لیکن اردو کی موجودہ صدی کی مزاحیہ
طنزیہ شاعری میں یہ ممکن نہیں ہو سکا ہے۔ اس میں شاعری کی آواز اسی کی آواز ہو کر رہ جاتی ہے۔

کھوٹلی اور سٹی جو محض سخن طرازی یا صنعت کاری سے بے فیض ہستی کو ابھارتی ہے، گنہیالاں کپور کا فیض کی نظم پھر کوئی آیا دل زار کی پیر پڑی واہی کی لال فیتہ دلاور فکر کی شکوہ اس کی مثالیں ہیں۔ ایسی نظموں کی کنزوی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ پہلے ہی شعر سے شاعر کا طنزیہ انداز برہنہ ہو کر سامنے آتا ہے اور پھر وہ اختتام تک الفاظ و تراکیب کو بدل بدل کر اس کی تکرار کے سوا اور کچھ نہیں کرتا۔ جوش کے منظوم ذاتی پروگرام کے متبع ہیں جس انداز سے واہی نے لیڈر شاعر ملّا اور افسر وغیرہ کے پروگرام نظم کیے ہیں۔ وہ حد درجہ وضاحت اور تکرار کے شکار ہیں۔

لیڈر کو اگر آپ کہیں ڈھونڈنا چاہیں	وہ کھیلے پہر حجلہ و لب بریں ملے گا
اور صبح کو وہ بندہ اغراض و مفاد	سرجم کیے دربار منسٹر میں ملے گا
اور دن کو وہ جنت کی چراگاہ کا بیٹا	چرتا ہوا پر مٹ کسی دفتر میں ملے گا
اور شام کو احباب کے میسوں کی بدولت	ہوٹل میں کہیں یا کہیں پتھر میں ملے گا

اس کے برعکس اردو شاعری میں بعض ایسے نمونے بھی دستیاب ہیں جن میں طنزیہ اسلوب مقصد نہیں بلکہ حصول مقصد کا ایک تخلیقی ذریعہ ہے۔ یعنی شاعر کسی مزاحیہ واقعے کی تخلیق کر کے زندگی کے شعور کو فروغ عطا کرتا ہے۔ قدیم دور کی شاعری میں ایسے نمونے میر اور غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ میر کہتے ہیں:

گردل ہے سہی مضطرب الحال تو اے مسیر
ہم زیر زمین بھی بہت آرام کریں گے

غالب کا شعر ہے:

بنے ہے شہر کا مصاحب پھرے ہے انرا تانا
وگر نہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

جدید شاعری میں بھی طنزیہ شعور کی بعض جھلکیاں ملتی ہیں، نیا شاعر لوگوں کی بوا بچیوں، بدحواسیوں اور اچیل کو دو دیکھ کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔ انسان کے ظاہر و باطن کے تضادات اس کے احساسِ ظرافت کو جگاتے ہیں۔ زندگی محض اشک و آہ نہیں، یہ سنسنے ہنسانے کا عمل بھی ہے انسان جب زندگی میں کسی اہل

یا اوٹ پٹانگ چیز یا واقعے کا مشاہدہ کرتا ہے تو اسے ہنسی کی تحریک ملتی ہے۔ شاعری میں بھی کسی مزاحیہ واقعے سے ہنسی کو تحریک دی جاتی ہے۔ مگر یہ ہنسی مفہوم بالذات نہیں ہوتی یہ زندگی کا گہرا شعور بھی عطا کرتی ہے انسان جو خود ہنسی کا ایک مستقل موضوع ہے دوسروں پر ہنس کر مزاح کا سامان پیدا کرتا ہے یہ شعور بڑے شعرا کے یہاں اس وقت پائیہ اظہار کو پہنچتا ہے جب وہ اپنے مشاہدے تنقیدی ذہن اور تیز ذہانت سے فہم و ادراک کے نقطہ شروع کو چھو لیتے ہیں۔ بد قسمتی یہ ہے کہ معاصر شاعری میں کوئی ایسا غالبہ نہیں بنتے جس میں طنز نگاری کے اونچے معیار تک رسائی ممکن نہیں ہو سکی ہے۔

تاہم نے شعرا کی بعض نظموں اور غزلیہ اشعار میں طنز یہ ذہن کا پتہ ملتا ہے وہ سماجی خرابیوں اور بدعنوانیوں کو بھی خیر و شر کی ازلی کشمکش کے وسیع تناظر میں دیکھتے ہیں۔ جہاں تک حیات و مرگ کے عالمگیر مسائل کا تعلق ہے انہیں زندگی اور کائنات کے ناقابل فہم اسرار اور مرگ اور تباہی کی بالادستی دیکھ کر وجودِ قدریں اور رشتے بے معنی نظر آتے ہیں۔ یہ ایک وجودی رویہ ہے جو گریہ یا تہقیر کی صورت اختیار کرتا ہے شہر یار لکھتے ہیں،

مائل بہ کرم ہیں راتیں

آنکھوں سے کہو اب مانگیں

خوابوں کے سوا جو چاہیں

نیا شعاع طنز یہ نظم کو CARICATURE نہیں بناتا بلکہ وہ اسے ایک اسف تخلیقی درجہ عطا کرتا ہے نظم ایک دھند میں لپٹی تخیلی فضا کو اجاگر کرتی ہے اور فضا کردار اور واقعہ ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک ڈرامائی شکل اختیار کرتے ہیں اور ایک نا دیدہ جہاں اسرار وجود میں آتا ہے۔ اس کا طنز یہ کردار پانوسباق سے یا لہجے کے اتار چڑھاؤ سے یا الفاظ کے منہ خدا تلازمے سے اپنا تشخص حاصل کرتا ہے ایڈریٹ کی نظم LOVE SONG OF PRUFROCK اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ نظم کا شعری کردار عہد گزشتہ کے عشقیہ تصورات پر طنز بن جاتا ہے جب وہ جذبہ عشق سے وارفتہ و دیوانہ ہونے کے بجائے ذات پسندی کے رجحان کو ظاہر کرتا ہے۔

اردو کے نئے شعرا میں بانی، کمار پاشی، بلراج کوئل، محمد علوی، شہریار عقیقی، منظم حسنی، ظفر
 انبیل، منظم امام اور بشیر بدر کے بعض اشعار میں طنز و سخریہ کا اظہار ملتا ہے۔ ایسے اشعار مہض صفت نگری
 یا سخن طرازی کی غماز نہیں بلکہ کفایت لفظی سے ایک نامیاتی شعری فضا کی تشکیل کرتے ہیں جو ایک غیر متوازن
 اور بے وضع واقعے کی تخلیق کا باعث بنتی ہے اور سنی کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ شاعر کے داخلی کرب
 غصے، احتجاج یا ملال کا احساس دلاتی ہے:

فصیل شہر کے پتھر خسلا میں تھے

مگر تائیم رہی خیمے کی چادر دیکھ (وبانی)

اچھا تو شادی کر لی

جواب بچے پیدا کر (محمد علوی)

سب نے تہذیب سیکھ لی شاید

مدتوں سے نہیں چننے ہیں لوگ — (دکمار پاشی)

کبھی بستیاں دل کی یوں بھی بسیں

دکانیں کھلیں، کارخانے لگے (بشیر بدر)

ایک انجانی لاش کے آگے

پاگل کتا بھونک رہا ہے (منظم امام)

وہ رات بھر پیتا رہا

اور اپنے مخالفوں کو فون پر

گالیاں دیتا رہا

شراب اس کے لئے

وسیلہ مستی بھی ہے

اور حکمت علی بھی (زیب رضوی)

نئی اردو نظم، آٹھویں دہائی کی دلیر پر

نظم کے نام پر لکھے جانے والے کلام منظوم کے دفتر وں کو سچی شاعری پر محمول کر سنے کا جو
 مروجہ گمراہ کن اور فرض ناشناس رویہ اور تنقید میں موجود ہے اس سے جدید شاعری کو شدید
 نقصان پہنچا ہے۔ تخلیق کے ایک نئے اور سنگامہ خیز دور میں تنقید سے یہ توقع کرنا کہ وہ سچے تخلیقی
 ذہن کی شناخت اور قدر سنجی میں اپنا مثبت اور موثر رول ادا کرے بیجا نہیں ہے۔ ۱۹۵۵ء کے
 بعد حبیب شاعری سو سال سے ناپید عرصے تک صحافت، مقدمات اور وضاحت کے سرالوں میں
 بھٹکنے کے بعد اپنے تخلیقی وجود کو پانے کی ضرورت کا احساس کرنے لگی، تو اندھیروں میں نور کے جادوی
 وژیکوں کے کھیلنے کا منظر ابھرنے لگا۔ شعراء کا ایک نیا گروپ سامنے آیا۔ ان شعراء نے شاعری کو اجتماعیت
 اور نظریاتی وابستگی کے بجائے فردیت اور فہمی آزادی کے حوالے سے پہچاننے کی کوشش کی۔ اس طرح
 سید امیر بندھنے لگی کہ ایک طویل عرصے تک شاعری کو کلام منظوم سے گڑبڑ کرنے کا جو عام رجحان تھا
 اس کا سدباب ہو سکے گا۔ سب سے زیادہ خوش آئند بات یہ تھی کہ نئے شعراء کی اکثریت عام طور پر تخلیقی
 صلاحیتوں سے متصف تھی ان پر یہ حروف نہیں رکھا جاسکتا تھا کہ وہ محض جودتِ بلیع یا موزون قطع

کے بل بوتے پر مملکتِ شہر میں در آئے ہیں، جیسا کہ ماقبل کے دور کے اکثر نظریاتی شعراء کر چکے تھے۔ انہوں نے عصری شعور کی کرہا کی کو شخصی رد عمل کی صورت میں پیش کر کے آفاقی انسانی المیے کا ادراک عام کرنے کی کوشش کی۔ یہ کام غزل کی صنف میں حیرت انگیز طریقے سے بہت ہی موثر پیرائے میں ممکن ہو سکا اسکی وجہ غالباً یہ تھی کہ غزل کو اپنے ہستی ارتکاز اور علامتی پس کر تراشی جو اسے میرا در غالب کے ہاتھوں خاص طور پر نصیب ہوئی تھی کی بنا پر اپنا شعری تشخص برقرار رکھنے میں کوئی وقت محسوس نہ ہوئی، جبکہ نظم کی صنف کے بارے میں یہ بات کلی طور پر صحیح نہ تھی، نظم کی جڑیں شخصیت کی ان گہرائیوں میں نہیں انتری تھیں جن سے غزل بہت پہلے سے اکتساب نو کرتی رہی تھی۔ یہ صنف انیسویں صدی کے وسط کے بعد آزاد اور حالی کے توسط سے انگریزی پویم کے متبع میں متعارف ہوئی تھی اور اسے بعد میں جن شعراء نے برتاؤ دے دوسرے درجے کے خارجیت پسند شعراء تھے جن کی کل کائنات چند معروف سماجی مسائل یا مناظر فطرت تھی، یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ اردو شاعری کو غزل کی گرفت سے آزاد کرا کے نظم کی نئی ہیئت کی طرف لے جانے والے شعراء یعنی آزاد اور حالی کسی پیمیدہ یا غیر معمولی شعری حیثیت کے مالک نہ تھے اس لئے وہ آنے والے نظم نگاروں کے لئے کوئی قابل تقلید مثال چھوڑ نہ سکے، مقصد کہنے کا یہ ہے کہ نظم صنفی اعتبار سے غزل کی مانند کسی دور رس، وسیع اور مربوط روایت کی حامل نہیں رہی ہے جس زمانے میں نظم اردو میں گھٹنوں کے بل چلنے لگی تھی، میرا در غالب جیسے دیو قامت غزل گو پیدا ہو چکے تھے اس لئے موجودہ دور میں بھی اگر نظم کی کارکردگی اتنی وسیع نہیں ہے جتنا کہ غزل کی، تو تعجب کی بات نہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ موجودہ صدی کے آغاز ہی سے اردو شعراء کے مغربی شاعری کے وافر نمونوں سے واقفیت کے زیر اثر نظم کی ترقی و ترویج کے امکانات روشن تر ہو گئے، عظمتِ اُردو اقبال، راشد، فیض، مجید، مجرا اور اختر الایمان نے نظم کو ہی اپنے بیشتر تجربات کا وسیلہ اظہار بنایا، یورپی زبانوں کی متعدد نظموں کے تراجم کئے گئے، نظم میں بہت سی تجربے کئے گئے اس میں وطنیت، ہندوستانیت، عشق، انقلاب، جنس اور سماجیت کے رنگ رنگ موضوعات کی سما کی ممکن ہو سکی،

اور اس کے مختلف النوع خارجی پیکر تراشنے کے، گویا نظم پورے طمطراق اور دبہ کے ساتھ جدید دور کی آواز بننے لگی۔ چنانچہ اقبال کے دور کو اگر نظم کے دور سے منسوب کیا جائے تو غیر مناسب نہ ہوگا لیکن اس دور کی ساری نظمیں اتنی شاعری پر بھی ایک نگاہ احتساب ڈالنے سے یہ ناخوشگوار حقیقت سامنے آتی ہے کہ یہ کیفیت کے اعتبار سے غزل کے ایک چوتھائی حصے سے بھی ہمہری کا دعویٰ نہیں کر سکتی، اقبال کی متعدد نظمیں اپنی فکری رفعت، لہجے کی توانائی اور لسانی جدت کاری کے باوصف تجربے کے سکڑاؤ کا پتہ دیتی ہیں۔ راشد میراجی اور حلقے کے کئی شعراء نے معاشرت کا احساس نوکیا مگر مابعد الاطبعیاتی العباد کو گرفت میں لانے سے قاصر رہے، فیض ملاقات جیسی خوبصورت نظم کو بھی ”سم کالیقین“ بنا کر پروپگنڈائی ہونے سے نہ بچا سکے، اختر الایمان نے نظم ہی کو ذریعہ اظہار بنایا مگر اس کی خالص شکل کو متعین نہ کر سکے۔

اس افسوسناک صورت حال کا ایک سبب یہ ہے کہ نظم کو ابتدا ہی سے خواہ اسے مثنوی مرثیہ یا قصیدے کی روایتی شکل میں دیکھئے یا انگریزی نظم کے زیر اثر خود وضع کردہ صورت میں ایک واضح ٹھوس اور معین موضوعی کردار دے دیا گیا، شاعر پہلے سے سوچے سمجھے گئے موضوع خواہ اس کا تعلق مثنوی، مرثیہ یا قصیدے کی صورت میں عشق، شہادت، حسین یا مدح سے ہو یا غیر روایتی موضوعات مثلاً فطرت، سماجی مسائل یا نفسیاتی عوارض سے ہو، کو نظم کرتا رہا ہے۔ نظم کا یہ مرکزی کردار اسے حرف و بیان کے مرحلے سے گزارنے سے پہلے ہی تخلیقیت کے اسرار سے دور لے جاتا تھا اور جو چیز حرف و بیان میں متشکل ہوتی تھی وہ شعریت سے برائے نام رشتہ رکھتی تھی اور پھر نظم میں ہیئت کے اعتبار سے ردیف و قافیہ اور بحر کی پابندیوں سے صرف نظر کرنے کی چھوٹ نے شعراء کو آزادی کا غلط مصرف کرنے کی جانب راغب کیا، وہ نظم کیا لکھتے رہے، غزلوں کے پیرے کے پیرے جملے رہے، جو اکثر ہاتھوں میں موضوع کا دم بھی گھٹا دیتے، جوش اور سیلاب کی مثال سامنے کی ہے ایک اور بات یہ ہے کہ نظم انیسویں صدی کے نظم نگاروں اور پھر موجودہ دور میں اقبال اور جوش کے ہاتھوں طاعیت اسراریت اور انکار سے محروم ہو کر خار جیت و وضاحت اور پھیلاؤ کی شکار ہوتی گئی، ترقی پسند شعراء

نے اسے مقصدیت کا آلہ کار بنا کے رہی تھی کسر پوری کی نتیجے میں نظم مجموعی حیثیت سے شعریت کی
 صرح سے عاری ہوتی گئی۔

اس صورت حال کے خلاف ۱۹۵۵ء سے شدید رد عمل کا اظہار ہونے لگا نظم کی صنفی حیثیت
 کی طرف متوجہ ہونے سے زیادہ اسکی تخلیقی حیثیت کو بحال کرنیکی ضرورت کا احساس ہونے لگا یہ محض
 نظم ہی کی نہیں بلکہ پوری شاعری کے تخلیقی وجود کی باز آفرینی کا عمل تھا مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ اس
 دور میں نظم کو نسبتاً ایک حد تک اس کا داخلی لہجہ اسراریت ذاتی لمس منہ دار، ہستی کساؤ اور اندرونی
 نغمگی سے آشنا کرانے کی مربوط مسلسل اور با معنی کوششیں کی گئیں نتیجے میں مجموعی طور پر ایسی نظمیں لکھی
 گئیں جو نظم کی تاریخ میں غالباً پہلی بار کیفیت کے اعتبار سے خاصی اہمیت کی حامل ہیں اس ضمن میں
 عینق حسنی، بلراج کومل، کارپاشی اور وزیر آغا نے قابل قدر کام انجام دیا ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب
 نہیں کہ نئی نظم جو ضیل الرحمان اعظمی کے زمانے سے اب تک کچیس سال پورے کر چکی ہے باقاعدگی
 اور ربط سے مایل بہ ارتقائے ہی ہے اور کسی غیر معمولی یا زرخیز دور کی نشاندہی کرتی ہے ایسا نہیں ہے
 اس پورے دور میں جیسا کہ مذکور ہوا کئی شعراء نے بعض اچھی اور قابل قدر نظمیں ضرور لکھی ہیں اور چند
 شعراء ایسے بھی ہیں جو اپنی تخلیقی شعلگی کو اپنے خون جگر سے فروزاں رکھنے پر مصر ہیں لیکن مجموعی
 طور پر وہ توقعات جو اس دور کے آغاز سے نئے نظم نگاروں سے وابستہ کی گئی تھیں شکست کھ رہی
 ہیں تاہم توطر نظمیں کہنا اور آئے دن رسائل کے صفحوں کے صفحے سیاہ کرنا نظم کی کیفیت پر برتری کو ثابت
 نہیں کرتا شاعری کی یہ بھرمار ذہنی جودت کی نہیں بلکہ ٹھہراؤ کی علامت ہے موجودہ صدی کے
 نصف اول میں پھر بھی انبال جیسے بلند قامت نظم نگار پیدا ہوئے اور راشد میراجی اور فیض
 جیسے نمایاں حیثیت کے فنکار سامنے آئے مگر گزشتہ پچیس برسوں میں کوئی بھی شاعر اپنی ذہنی براقی
 سے پورے عہد کو حیران نہ کر سکا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ذہنی پرواز کی حدیں متعین ہو گئی ہیں اور
 کوئی بھی ان حدود کو پھیلا نکلنے کی قوت نہیں رکھتا یہ صورت حال تشویشناک ہے اور تنقیدی
 احتساب کی متقاضی ہے۔

جدید نظموں کی ایک بڑی کوتاہی یہ ہے کہ کمار پاشی، بلراج کومل اور وزیر آغانے نظم کو میراجی کے انداز میں جس بلا واسطہ علامتی اور استعاراتی اظہار سے آشنا کرانے کا اقدام کیا تھا اسے نئے امکانات سے آشنا کرانا تو درکنار مزید مستحکم بھی نہ کیا گیا، یہ بات نہیں کہ نئی نظمیں مواد کے اعتبار سے وقت کی حامل نہیں ہیں یا نئے شعراء علمیت و وسعت فکر اور سماجی آگہی سے بہرہ ور نہیں ہیں اصل مسئلہ یہ ہے کہ اکثر نئی نظموں میں مرکزی تجربہ حجابات فن میں مستور ہونے کے بجائے اپنی برونگی کا اعلان کرتا ہے نظم کا ہر حرف طلسمی اسراریت کو تقویت بہم پہنچانے کے بجائے تجربے کی بے حجابی (EXPOSURE) کا باعث بنتا ہے، کیا وجہ ہے کہ شاعر غزل کہتے ہوئے تجربے کو بے حجاب ہونے نہیں دیتا لیکن جب وہ نظم لکھتا ہے تو پورے تجربے کو نکالتا ہے، کیا اس کا یہ مطلب تو نہیں کہ اردو کے نظم نگار شاعری کی خود ساختہ صنفی تفریق میں اتنے الجھ گئے ہیں کہ صنف نظم کی علیحدہ حیثیت کو منوانے کی دھن میں اسکی بنیادی شرط یعنی شعریت کی اہمیت ہی سے لاتعلق ہو گئے ہیں، یہ عیب عمیق صنفی، عمر علوی، باقر مہدی، ندا فاضلی، عزیز قیسی، زمیر رضوی، محمود سعیدی، کرشن مومن، شاذ تمکنت، وحید اختر، منظر امام اور بل کرشن اشک کے یہاں نمایاں طور پر کھٹکتا ہے، مثال کے طور پر اپالو — " (عمیق صنفی) میں انسان کے چاند پر اترنے کی تنقید کی گئی ہے اور کہا گیا ہے کہ زمینی مسائل سے آنکھیں پیرا کر قمری کوئی بڑی بات نہیں، نظم وضاحت کی شکار ہے۔ برتنے موسموں (بلراج کومل) میں محبوب کے دلکش سراپا کا بیان ہے، لمحہ موجود (ساجدہ زیدی) میں جسمانی وصل کے ذریعے لازوال ہونے کی خواہش کا اظہار ملتا ہے، "واشتہ" میں کرشن مومن نے داستانہ کی حقیر اور شکست خوردہ زندگی کا بیان کیا ہے یہی حال دیگر شعراء کی اکثر نظموں کا ہے۔

معاصر شعراء کے حق میں بہر کیف یہ بات بھی جاسکتی ہے کہ ان میں سے شاذ ہی کوئی ایسا شاعر ہوگا جس پر یہ اتہام عاید ہو سکے کہ وہ اپنے عصر اور ماحول سے بیگانہ ہے۔ وہ خود حفاظتی کے اس رومانی روپے جو فیض جیسے انشراح کی شاعر کو بھی زندگی کے حقائق سے گریز کروا کے غیر حقیقی

اور غیر ارغی فضاؤں میں پناہ لینے پر اکتا ہے۔ یہ بھی منحرف ہے وہ معاشرتی اور مابعد الطبیعیاتی
سطح پناہ اپنے وجود کے تحفظ کے لئے خود ساختہ نظریات پر بھی انحصار
نہیں کرتا۔ اور اپنے فقید المثال عہد کی المناکیوں،

تصادفوں اور کشمکشوں کے مکاشفانہ بصیرت سے مستفید ہے اس طرح سے نئی شاعری اپنے سفر
میں فیض کے دور سے آگے نکل آتی ہے، چنانچہ وزیر آغا شمس الرحمٰنی فاروقی اور شہریار کے یہاں
نمایاں طور پر اس بصیرت کی پیکر تراشی ملتی ہے لیکن نثر و دی کی بات یہ ہے کہ اکثر چھاپہ شعراء کے
نزدیک عصری شعور کا مطلب عصری حالات کی معلوماتی ترسیل بن کر رہ گیا ہے ان میں کمی
ایسے شعراء بھی ہیں جن کے دل و دماغ پر عصری آگہی آسیب بن کر سوار ہے نتیجے میں شاعر اپنی
شخصیت کو بے کراں کرنے کے بجائے اسکی تحدید کے غیر شعوری طور پر اپنی قوتوں کو ضائع
کر رہا ہے۔ شاعر جب تک معاصر شعور کی سطح سے ماوری ہو کر زمانی طور پر ازل سے تازہ بھیل
نہیں جلتا اسکی تخلیقی شخصیت اعتبار اور راستہ نشاد کا درجہ حاصل نہیں کرتی، کیا یحییٰ حنفی باقر
مہدی وحید اختر اور محمود سعیدی اپنی بیشتر نظموں میں قوت پرواز کے باوجود اپنے عصری گرفتار
نہیں ہیں؟

جدید نظم کی پیش رفت میں چند اور دشواریاں بھی حائل ہیں جن کا تعلق نظم کی خارجی ساخت
سے ہے پہلی بات یہ ہے کہ صنف نظم کی ہیئت کے اصولوں سے نا پر واہی یا لاعلمی شاعر
کو ناام علم سرابوں میں بھٹکا دیتی ہے ہیئت محض نظم کا رخارجی پہلو نہیں جو شعوری کرد و کاوش کا مرہون
ہو یہ تجربے کا ایک داخلی اور ناگزیر حصہ ہے جو تجربے کے نزول کے نقطہ آغاز سے ہی شکل پذیر
ہونے لگتا ہے ہیئت کی نفلی جسم کاری سے ہی نظم ایک زندہ اکائی میں تبدیل ہوتی ہے اور اپنے
خود مختار وجود کا احساس دلاتی ہے، ہیئت اعتبار سے دیکھئے تو نظم شاعر کی جانب سے عاید
کردہ اصولوں کی نہیں بلکہ اپنے اصولوں کی پاسداری کرتی ہے جدید اردو نظموں میں تو اطمینان کا بہتی
نظر آتی ہے شاعر جس طرف بھی چاہے نظم کو موڑ دیتا ہے یا جس قدر طوالت دینا چاہے دے

دیتا ہے اور طوالت بھی وہ کہ الحفظ والا ماں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر داخلی تجربے کی لسانی شناخت کے وہی پراسرار اور تقلیدی عمل سے گزرا ہی نہیں وہ شعوری طور پر اپنے مجتمع خیالات کو استادانہ مہارت سے بے لکان اور بغیر روک کے نظم کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میکائی عمل میں وہ جو لفظ (ناگزیر لفظ سے صرف نظر کر کے) جہاں چاہے بٹھا دیتا ہے الفاظ کو استعمال کرنے میں اردو کے نظم نگار جس فراخ دلی سے کام لیتے ہیں اسے دیکھ کر سر پیٹنے کو جی چاہتا ہے، ظاہر ہے کہ ایسے غیر تخلیقی عمل کے تحت جو چیز وجود میں آتی ہے وہ بحر و وزن یا استعاروں اور علامتوں کی تزیین کاری کا مرعوب کن نمونہ ہونے کے باوجود روح شعر سے غاری ہوتی ہے، ہیئت کا مسئلہ دراصل تخلیق کا مسئلہ ہے اس لئے ہر نیا تجربہ اپنی فطری ہیئت رکھتا ہے۔ ایک عضوی ہیئت جو ناگزیر زندہ حس کی اور خود مختار ہوتی ہے ہیئت عضوی تکمیلیت اور رچاؤ کی بنا پر بجلی کے کوندے کی طرح پلکتی ہے۔ اور کمین و لید کو منور کرتی ہے، ممکن ہے یہاں طویل یا زرمیہ نظموں کا سوال اٹھایا جائے اور کہا جائے کہ طویل نظمیں ہیئت کا ایک مختلف بلکہ مختصر نظموں کی ہیئت کو مسترد کرنے والا تصور پیش کرتی ہیں۔ اس ضمن میں مجھے یہ کہنے دیجئے کہ نظموں میں صنفی امتیازات یا طوالت و اختصار سے ان کے ہیئت و وجود پر کوئی بھی اثر مرتب کیوں نہ ہو اپنی آخری شکل میں ان کے بنیادی لازمہ یعنی تخلیقیت کی کمی پیشی کے بارے میں کوئی منہاجت نہیں ہو سکتی، نظم کسی بھی نوع کی کیوں نہ ہو جب تک وہ ایک غیر معمولی تخیلی صورت حال کو خسلق نہیں کر پاتی، اس کا وجود مستند نہیں ٹھہرتا پس مختصر نظم اگر عضوی ہیئت کی بنا پر قص برق بنکر سامنے آتی ہے تو طویل نظم سے یہ توقع کرنا کہ وہ بجلیوں کے تواتر کا منظر نامہ پیش کرے غلط نہ ہوگا۔ اردو میں ایسی نظموں کی کمی نہیں جو میکائی عمل کے نتیجے میں شخصیت کا تازہ اور گرم لہو کشید نہیں کر پاتی اور حصّہ زمینی جناسٹک کا مظہر بن جاتی ہیں ایسی نظمیں زندہ وجود نہیں رکھتی بلکہ ڈمی بنکر سامنے آتی ہیں۔

ہیئت کے مختلف حصوں کے ربط و ترتیب پر زور ڈالنے سے میرا یہ مطلب نہیں کہ ہر شعری تجربے کے لئے ایک وحدت پذیر اور ارتقائی ہیئت ہی ضروری ہے، جدید شعرا موجودہ دور کے ہوشیار

حالات کا بھرپور سامنا کر کے شعری حیثیت کی جس نشیدانہ انتشار اور ترقی دہی سے دوچار ہیں اس کے پیش نظر ان کی شاعری میں روایتی ہیئت سے انحراف کوئی تعجب کی بات نہیں ایلیٹ یا اینڈرا پاؤڈر کی اکثر نظمیں عسرتی اعتبار سے ابتدا و وسط اور خاتمے کا تاثر پیدا نہیں کرتیں بلکہ مختلف اور متضاد لمحاتی تاثرات کی پیکر تراشی کرتی ہیں ہیئت شکنی کا یہ عمل کھنگس کے یہاں زیادہ نمایاں ہے تاہم یہ بات ملحوظ ہے کہ ان شعرا کے یہاں ہیئت کے انتشار یا عدم تکمیلیت کا مطلب یہ نہیں کہ ان کے یہاں شعری تجربہ عضوی یا منطقی ہیئت سے قطعی لا تعلق ہو جاتا ہے۔ ویسٹ اینڈ کی ہیئت کو ایک داخلی ربط (جو اسکی ہیئت کی اساس ہے) سے عاری قرار نہیں دیا جاسکتا اردو میں افتخار جالب عادل منہوری اور صلاح الدین پرویز کی اکثر نظمیں منتشر و نہ حیثیت کی مظہر تو ضرور ہیں مگر ایک مخصوص داخلی ربط کے فقدان کا ناخوشگوار احساس کیوں پیدا کرتی ہیں؟

دوسری بات یہ ہے کہ اکثر نظموں میں زبان کے تخلیقی برتاؤ کے شعور کا فقدان ہے فنی لحاظ سے ایک تکمیل یافتہ نظم کا معجز نمایاں مسلمہ ہیں تاہم اس کا سب سے حیرت زا پہلو یہ ہے کہ اس میں برتنے جانے والے الفاظ و پیکر مروجہ یا لغوی مفہام سے کنارہ کش ہو کر تلازمی شدت اور علامت سے غیر معین اور نادیدہ امکانات کا اشاریہ بن جاتے ہیں معاصر شعرا کی اکثر نظمیں زبان کے تخلیقی برتاؤ سے عاری ہیں نتیجتاً ان نظموں کے لفظ و پیکر زندگی کی حرارت اور تحریک سے عاری ہیں نظم پڑھتے ہوئے لفظ اک اک کر کے ستاروں کی طرح روشن نہیں ہوتے بلکہ کنکروں کی طرح سرد اور جامد رہتے ہیں ایسی نظموں کے کلی علامتی کردار کے بارے میں خوش فہمی کی کیا گنجائش رہ جاتی ہے؟ یاد رہے کہ نظم کو الادی سنی سے علامتی نہیں بنایا جاسکتا علامتیت محض ہیئت کا نہیں بلکہ کلی داخلی تجربے کا مسئلہ ہے۔ ہمارے اکثر شعراء علامتیت کی پیوند کاری کر کے ہیئت کی شکل ہی بگاڑ دیتے ہیں یہی حال استعاروں کا ہے استعارہ ذہنی کاوش سے گھڑے نہیں جاتے بلکہ تجربے کے لطف سے آگتے ہیں تاہم بلیک آوٹ (یعنی حنفی) دیواریں (وزیر آغا) سیمینار (بہراج کومل) یہ گزنا ہوا شہر میرا نہیں ہے (کمار پاشی) لہر مرگ آب (شمس الرحمان فاروقی) ٹھہرے جو ہوا (شہر ہار) دھنگاری

(فاضل سلیم) علی بن متقی رویا (زمیر رضوی) نارسس (مصطفیٰ تبسم) مکان خالی ہے (عزیز قیسی) کی
 علامتی معنویت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، احمد ہمیش (لوکل ٹرین میں) حمید الماس (سمندر کی فطرت)
 بشر نواز (لہو کی بوند چاند ہے) راج نرائن راز (عرفان) کرشن مومن (دوست پیٹر) محمد علوی (خواب صحراؤں
 کے) عادل منہوری (اجنبی لاشہریت کی ریت میں) منظر امام (آنگن میں ایک شام) شاذ ممکنات
 (آب و گل) محمود سعیدی (لہو میں ٹوٹتا منظر) صہبا وحید (خدا کی دلچسپی) ساجدہ زبیری (آتش
 سیال) زاہدہ زبیری (دیرانہ) ندا فاضلی (راستے کی منطق) حرمت الکلام (جانتی آنکھ) اور ساتی
 فاروقی (محاصرہ) نے بھی نظم کی خالص اور علامتی صورت کو متبعین کرنے کی سعی کی ہے۔ ان کے علاوہ
 سجادہ نسل کے بعض شعرا مثلاً عین رشید حمید سہروردی، اعجاز احمد، عتیق اللہ، صادق و ہاب دانش
 صلاح الدین پرویز، مصطفیٰ اقبال، توسیفی، عبداللہ کمال، علی ظہیر، عوض سعید، آشفیتہ چنگیزی،
 شاہد مایلی اور علی بھی نظم کے فنی رموز دریافت کرنے کے جانکاہ عمل سے گزر رہے ہیں۔

یہ سچ ہے کہ میں نے اپنے جائزے میں نظم کے بعض منفی پہلوؤں پر نسبتاً زیادہ زور ڈالا
 ہے لیکن میرا خدائخواستہ یہ مقصد نہیں کہ میں خوردہ گیری کا ارتکاب کروں میں نے البتہ معاصر نقادوں
 کے عافیت کو نشانہ رویے سے کنارہ کش ہو کر ادبی دیانت کے تحت نظم کا جائزہ لیا ہے تاہم
 مجھے یہ طمانینش بخش احساس ہے کہ نئی نظم مجموعی طور پر ماقبل کے ادوار کے مقابلے میں اس قابل
 ہو گئی ہے کہ خالص فنی نقطہ نظر سے اسے پوری نظم کے ہم پلہ قرار دیا جائے۔ لیکن یہ سوال بھی
 اپنی جگہ قائم ہے کہ اس کی عمومی سطح جدید تر نسل کی مسائل کے باوجود بلند کوشی کے میلان کو ظاہر کرنے
 کے بجائے بھرپور ہو گئی ہے؟

شاعری میں علامت کا عمل

آسکر وائلڈ نے فرانس کے علامت نگاروں سے متاثر ہو کر ۱۸۸۳ء میں سلونی شائع کیا۔ یہ ایک علامتی ڈرامہ ہے ادبی مورخوں نے لکھا ہے کہ اس ڈرامے کو علامتی تکمیلیت سے ہمکنار کرنے میں وائلڈ کے کئی علامت پسند احباب نے جن میں پال فورٹ، سٹوارٹ پیرل، مارسل سکواب اور اڈولف ریتی وغیرہ شامل ہیں اصل میں اور مشورے دیئے ہیں وائلڈ کے فرانسیسی علامت پسندوں سے متاثر ہونے کے بظاہر اس عمومی نوعیت کے واقعے پر توجہ کرنے سے علامت نگاری کے بارے میں دو غور طلب باتیں سامنے آتی ہیں ایک یہ کہ انیسویں صدی کے اواخر میں بودلیئر، میلارے، ولیمز اور رہو کی علامتی شاعری کو انگریزی شاعر اوراد با مثلاً آر تھور سائمنز، جیمز جوائس، ایلیٹ اور ایڈ تھسٹون وغیرہ نے ایک نئے شعری رجحان پر مہموں کر کے اسکی ترویج میں سرگرمی کا مظاہرہ کیا۔ یہ رویہ انگریزی علامتی شاعری کے تاریخی تناظر میں جذباتی زیادہ نظر آتا ہے اور حقیقت پسندانہ کم، اس لئے کہ خود انگریزی میں ٹیلیسیر کا میکینجہ، ڈیم ایک کی THE SICK ROSE اور THE TIGER ورڈس ورٹھ کی بوسی نظیں یا کو لریج کی معر جہازی اپنی علامتی خاصیت اور قوت تسلیم کروا چکی تھی اس لئے تقلید و کتاب کا یہ گرم جو شانہ رویہ نالشی ہونے کا احساس پیدا کرتا ہے اور روایت کے شعور کی نفی کے مترادف معلوم ہوتا ہے غالباً ہی وجہ ہے کہ ۱۹۰۰ء کے آس پاس علامت نگاری بحیثیت تحریک دم توڑ گئی لیکن ادب کی ایک حرکی روایت کے طور پر موجودہ صدی میں بھی نئی قوت کے ساتھ اپنی ناکزیریت کا احساس دلاتی رہی یہ مسلم ہے کہ کئی تخلیق کو ارادی سعی یا احباب کے شعوروں سے علامتی بنانا تو دور کنار اس

کے وجود کو اصلیت سے ہمکنار کرنا بھی ناممکن ہے اصل میں عام طور پر شاعروں اور نقادوں بشمول اسکروانکلا نے علامت نگاری کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ خاصے الجھادیے والے ہیں وہ علامت نگاری کو حصول مقصد یعنی اظہار ذات کا وسیلہ سمجھتے رہے ہیں جبکہ یہ خود مقصد ہے۔ مثلاً ایڈمنڈو سن کو یسے وہ علامت نگاری کو شاعر کے شعوری رویے کے تابع قرار دیتا ہے اور اس مفروضے کا اعادہ کرتا ہے کہ شاعر کسی خیال یا تجربے کو علامت کا لباس پہناتا ہے۔

AXELS CASTLE میں وہ لکھتا ہے :

BUT THE SYMBOLS OF THE SYMBOLIST SCHOOL ARE USUALLY CHOSEN ARBITRARILY BY THE POET TO STAND FOR SPECIAL IDEAS OF HIS OWN — THEY ARE A SORT OF DISGUISE FOR THESE IDEAS.

لہذا علامت کی صحیح کارکردگی کو سمجھنے کے لئے اس کے انفرادی اور خودمکتفی کردار کی تفہیم لازمی ہے۔ علامت کو بالعموم تخلیقی زبان میں برقی جانے والی دیگر شعری ترکیبوں یعنی تشبیہ استعارہ اور پیکر کے ساتھ شامل کیا جاتا ہے، کوئی لفظ یا پیکر جب اپنے ظاہری معنی کے علاوہ کسی گہرے وسیع اور تہہ دار معنی کو پیش کرے تو وہ علامت کا درجہ حاصل کرتا ہے، گویا علامت شعری ہنرمندی سے زبان کے ایک مخصوص استعمال کے طریقے سے تشکیل پاتی ہے اس طرح سے روایتی اور ذاتی علامتوں میں تفریق کی گئی ہے، روایتی علامتیں منطق، ریاضی، تاریخ، دیو مالا اور مذہب وغیرہ سے متعلق ہوتی ہیں۔ یہ اور اس نوع کی دیگر علامتیں مثلاً قونی پرچم، صلیب اور انگوٹھی وغیرہ ایسے خیالات کی نمائندگی کرتی ہیں جو مختلف تمدنی اکائیوں کی نمائندگی کرنے والی قوموں یا فرقوں میں مروج ہوتے ہیں اور ان کی تفہیم میں کوئی دشواری نہیں ہوتی، ان کے علاوہ ایسی تمام علامتیں روایتی کہلاتی ہیں جو ادب میں ایک مدت تک مستعمل رہ کر معانی کی حد بندیوں کی شکار ہو جاتی ہیں، اردو شاعری میں گل و شبیل اور ساقی و مہمان کی مثال سامنے کی ہے، انگریزی میں عیسائیت، گرجاؤں اور مذہبی رسوم سے متعلق علامتیں اس ذیل میں آتی ہیں۔ اس کے برعکس ذاتی علامتیں

شاعر خود تخلیق کرتا ہے، یہ اس کے خیال یا تجربے کی نمائندگی کرتی ہیں، ایڈمنڈوسن ذاتی علامت کے اس مروجہ تصور کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے:

AND SYMBOLISM MAY BE DEFINED AS AN ATTEMPT BY CAREFULLY STUDIED MEANS — A COMPLICATED ASSOCIATION OF IDEAS REPRESENTED BY A MEDLEY OF METAPHORS — TO COMMUNICATE UNIQUE PERSONAL FEELINGS.

ایڈمنڈوسن کے اقتباس ہذا سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامت مخصوص شخصی جذبات کو خوب سمجھتے سمجھے گئے ذرائع سے پیش کرنے کی سعی کرتی ہے، خیال اور علامت کے باہمی رشتے کے بارے میں کم و بیش ایسے ہی خیالات کا اظہار دوسرے نقادوں نے بھی کیا ہے۔ اقبالؒ حدیثِ خلوتیاں کو رمز و ابھٹا بھی پیش کرنے کو لازمی سمجھتے ہیں۔ غالبؒ مشاہدہ حق کی گفتگو کے لئے 'بادہ و ساغر' کو ناگزیر سمجھتے ہیں، ایک جدید نقاد - MARTIN TURNELL علامت کو ایک تکنیکی ترکیب (DEVICE) قرار دیتا ہے، وہ اپنے ایک مقالے میں لکھتا ہے:

THE USE OF SYMBOLS IS SIMPLY ONE ASPECT OF LANGUAGE; THE MISTAKE LIES IN TRYING TO INVEST THEM WITH SOME SORT OF TRANSCENDENTAL SIGNIFICANCE INSTEAD OF REGARDING THEM AS A TECHNICAL DEVICE FOR IMAGINATIVE EXPERIENCE.

علامت کو ایک تکنیکی ترکیب قرار دینے کا یہ رویہ جو بہت عام رہا ہے، نہ صرف علامت کی اصلیت اور اس کے تفاعل کے بارے میں صحیح اور مطلوبہ علم عطا کرنے میں حائل ہے بلکہ تخلیقِ شعر کے عمل کو بھی میکانیکیت کا پابند کرتا ہے۔ جس طرح تخلیقِ شعر میں لسانی تخم کا عمل کوئی علیحدہ عایدہ کر دینا یا کلیمت شاعری سنی کا عمل نہیں یعنی شاعر متعینہ تجربات کو شعوری عمل سے الفاظ کا جامہ نہیں پہناتا بلکہ ہوتا یہ ہے کہ تجربہ جب اپنی شناخت کروانے پر آمادہ ہوتا ہے تو وہ اپنی مخصوص لازمی اور فطری لسانی صورت میں ڈھل

جہاں ہے اور یہی لسانی صورت اسکی اصلیت بھی ہے اور اس کی شناخت بھی اسی طرح شعر کا علامتی نظام شعوری کد کاوش سے موحا سمجھا گیا مثال علامت کردہ قالب نہیں ہے جس میں تجربے کو ڈھالا جاتا ہے اگر ایسا کیا جائے تو شاعر نہ صرف علامت ہی کے ساتھ زیادتی کا مرتکب ہو گا بلکہ اپنے شعری عمل کے استناد ہی کو مشکوک بنائے گا اقبال نے شعوری طور پر اپنے بعض خیالات کی ناسندگی کے لئے شاہین کی علامت کا انتخاب کر کے اور اس کے اوصاف کو نکال کر کوئی مفید مطلب کام انجام نہیں دیا ہے اس کے برعکس بود میر کی نظم THE SWAN میں راج ہنس کی علامتی حیثیت نظم کے کلی وجود سے مربوط ہے اور کسی منہویہ بندی یا شعوری انتخاب کو ظاہر نہیں کرتی یہ سب سے بھیل کی تحت سطح میں راج ہنس کا گرفتار ہو کے مرجانا ایک مربوط علامتی تجربہ ہے جو معیہ خیال سے کوئی سروکار نہیں رکھتا یاد ہے کہ تجربہ کر علامتی نہیں بنایا جاتا تجربہ اصلاً علامتی ہوتا ہے یہ تجربے کی خاصیت ہے جو اسے علامتی یا غیر علامتی بناتی ہے ظاہر ہے جب شاعر کا تخلیقی شعور غیر معمولی شدت اور پختہ گی کا حامل ہو۔ تو اسے تشبیہاتی اور استعاراتی انداز کے بجائے علامتی اسلوب میں ہی پیش کیا جاسکتا ہے یہ شعر کا علامتی نظام ہی ہے جو اس کے اندر چھپے والے متحرک اور متنوع تجربے کے موثر اظہار کی ضمانت فراہم کرتا ہے اور یہ علامت نگاری ہی ہے جو ایک بڑے اور چھوٹے شاعر میں تغیراتی کرنے میں مدد دیتی ہے معمولی دل و دماغ کے شعراء اپنے سطحی اور عمومی تجربات کو غیر علامتی انداز میں بے نقاب کرتے ہیں اردو کے سینکڑوں شعراء اسکی مثال ہیں۔ اس کے برعکس عہد ماضی میں میر اور غالب اور موجودہ صدی میں میراجی ناصر کاظمی بانی وزیر آغا اور براج کومل کی شاعری اپنے علامتی کردار کی بنا پر تجربات کی گہرائی اور پیچیدگی کا احساس دلاتی ہے جس قدر شاعر کی عصری حیثیت میں فعالیت ہوگی اور جس قدر وہ لاشعوری تجربات تک رسائی رکھتا ہو اسی قدر اس کی شعری شخصیت نہ دار پیچیدہ اور وزنی ہوگی لامحالہ اسکے تجربات کی لسانی تجسیم علامتی ہوگی یہ کھٹا غلط نہ ہو گا کہ شاعر کے باطن میں پلنے اور چھپنے والے یہ تجربات فی نفسہ علامتی ہوتے ہیں اس لئے قدرتی طور پر ان کا لسانی اظہار بھی علامتی ہوتا ہے۔ چونکہ تجربے کی یہ علامتیت غیر واضح پیچیدہ اور سیال ہوتی ہے اس لئے والیری نے اسے موسیقی کے مشابہہ کیلئے ایسا تجربہ روایتی اصناف مردہ مجوزہ اذنان اور لفظیات سے بھی اخراج کرتا ہے اور آزاد لسانی تجسیم پھر اکر کرتا ہے۔

پس ظاہر ہوا کہ علامتی طریقہ کار کوئی تکنیکی ترکیب یا حربہ نہیں جس کے کام لے کر شاعر اپنے اشعار کو علامتی رنگ عطا کرتا ہے بلکہ یہ نظم کے صورت پذیرسانی و وجود کی شناخت ہے جو شاعر کی علامتی فکر کے بغیر ممکن نہیں۔

شاعری کی علامت کاری کے بارے میں مروجہ غلط فہمیوں کے دو خاص اسباب نظر آتے ہیں ایک کا تعلق شعری تجربے کی نوعیت سے ہے اور یہ مختلف ادوار میں رہا ہے یہ نظریہ کہ شاعر زندگی کے کسی مشاہدے یا موضوع کو علیحدگی سے متعین کر کے اس کے لئے کوئی لسانی اظہار وضع کرتا ہے محل نظر ہے یہ ضرور ہے کہ اس طرح سے شاعری کی گئی ہے انگریزی میں کلاسیکی دور کی شاعری کے بعد وکٹوریہ عہد کی شاعری اس کی مثال ہے لیکن اس بات سے انکار نہیں کہ اس نوع کی موضوعی شاعری معنویت کے امکانات کی نفی کرتی ہے وہ خود ہی اپنا زبان کرتی ہے۔ وہ خود ہی اپنا اعلان نامہ بلکہ انسا کا قیاسراریت سے محروم ہو جاتی ہے اس کے برعکس وہ شعری عمل جو کسی طے شدہ یا معینہ موضوع سے انحراف کر کے شاعر کے باطنی انتخاب کے زیر اثر شعرا و لا شعور کی مدافصل کو کچھلا کر اس کے تخلیقی سرچشموں پر انحصار کرتا ہے اور غیر معینہ ہے نام نہ دار اور ابھنی تجربات کو مشکل کرتا ہے یہی شاعری کو اننگھنت کرتا ہے اس نوع کی شاعری معنویت کے بجائے معنویت کے انسا کات پر حاوی ہو جاتی ہے اور زمان و مکاں سے ماورا ہو جاتی ہے کولرچ اور غالب کی شاعری اس ضمن میں بطور مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ ایسی شاعری شاعر کے داخلی تخلیقی وجود کی تیرگیوں تضادوں الجھنوں اور تہ دار یوں کی تطبیق کا کام کرتی ہے اور شاعر کے تخلیقی وجود کا پتہ دیتی ہے جو بقول غالب "خزینہ راز و عالم" کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ اس کی زندگی کے شعوری تجربات کے ساتھ ساتھ صدیوں کے انسانی تجربوں کی آماجگاہ ہوتا ہے تخلیقی عمل کے تحت یہ سارے متضاد اور مختلف النوع تجربے باہمی ربط و ترکیب سے گزر کر نئی شکلیں اختیار کرتے ہیں یہ عمل کیونکر واقع ہو جاتا ہے۔ اس کے بارے میں کسی قطعیت سے کچھ کہنا ممکن نہیں تاہم جدید نفسیات نے اس ضمن میں بہت سی چیز اٹھائیں ضرور کئے ہیں فریڈ نے شاعری اور خواب کی مماثلت کے پیش نظر خواب کے عمل کا تجزیہ کر کے شعری عمل کی تفہیم کے لئے آسانی پیدا کی ہے۔ اس کے نزدیک خواب کی عمل کا تجزیہ کر کے شعری عمل کی تفہیم کیلئے آسانی پیدا کی ہے اس کے نزدیک خواب کی تشکیل خواب دیکھنے والے کی زندگی کی خواہشوں حسرتوں

اور قوتوں کے ترکیبی عمل کے نتیجے میں ہوتا ہے یہ بقول فرائیڈ *CONDENSATION* کا عمل ہے یعنی شاعر کے داخلی تجربات بھی اس کی زندگی کے مختلف النوع اور متضاد قوتوں، اشخاص، اسکی خواہشوں اور حسرتوں کی انضمامی صورت میں منظر ہو جاتے ہیں یہ انضمامی عمل شعری تجربے کے لسانی عمل میں بھی مترشح ہوتا ہے۔

FREDERICK C. PRESCOTT نے زبان کے انضمامی عمل کے بارے میں لکھا ہے :

EACH WORD WILL BE APT TO HAVE TWO, THREE OR EVEN MANY MEANINGS OR IMPLICATIONS, CORRESPONDING TO THE MULTIPLE ASSOCIATIONS OF THE MENTAL IMAGERY WHICH IT REPRESENTS. THE LANGUAGE, LIKE THE IMAGINATIVE MENTAL PICTURE — LIKE THE VISION OR THE DREAM OF THE POET — SHOWS CONDENSATION.

فرائیڈ خواب کی ماہریت کا تجزیہ کرتے ہوئے کا بھی ذکر کرتا ہے اس سے مراد یہ ہے کہ خواب میں شعوری اور لاشعوری تصورات ذہنی دباؤ کے تحت ایک دوسرے میں مدغم ہو کر نئی صورتوں میں ظاہر ہوتے ہیں ایسا ہی عمل شاعری میں بھی واقع ہو جاتا ہے۔

اس لئے شاعری میں تجربے کی علیحدگی یا اکہرے پن یا اسکی معینہ صورت کی کوئی گنجائش نہیں یا دے کہ شاعر کے دل و دماغ پر جو اثرات مرتب ہوتے رہتے ہیں وہ نقش سنگ نہیں بلکہ موج آب ہیں — متحرک تغیر پذیر اور وسعت آشنائی ایک دوسرے میں منم ہونے کا خاصیت کو ظاہر کرتے ہیں اور علامتی پیچیدگی پر محیط ہو جاتے ہیں۔

شاعری کی علامتیت کے بارے میں غلط فہمی کا دوسرا سبب یہ ہے کہ شاعری کو حقیقی زندگی سے بلا واسطہ منسلک کیا جاتا ہے ممکن ہے یہ معمولی درجے کی سماجی یا سیاسی شاعری کے بارے میں درست ہو مگر اعلیٰ درجے کی علامتی شاعری خارجی حقیقت سے انقطاع کر کے داخلی حقیقت کا سراغ پانے کی سعی کرتی ہے یہ صحیح ہے کہ شاعر دیدہ دار کہتا ہے اور مشاہدہ حقیقت کرتا ہے اس کا شعور بیدار

ہوتا ہے اور گرد و پیش کی حقیقتوں سے متاثر ہوتا ہے لیکن خارجی حقیقت سے اس کے اس تعلق کو حقیقت کے لاشعوری عمل سے مربوط کرنا درست ہیں تخلیقی عمل کے تحت شاعر کا خارجی حقیقت سے رشتہ برائے نام رہ جاتا ہے وہ تمام مزدا خلی وجود کی مخفی قوتوں پر انحصار کرتا ہے اس کے لئے اس کا داخلی تخلیقی وجود ہی ایک لازوال سرچشمہ شعر بن جاتا ہے اور جس قدر اسے اس داخلی سرچشمے تک رسائی ہوتی ہے اسی قدر وہ خارجی حقیقت کی عدم معنویت، انتشار، سطحیت اور یک رنگی کا احساس کرتا ہے اور اس سے علیحدگی اختیار کرتا ہے۔ اسے شعری دنیا سے باہر کی حقیقت سے کوئی علاقہ نہیں رہتا۔ وہ ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے جو موجودہ دنیا سے کوئی مماثلت نہیں رکھتی یہ عدم سے وجود کا سفر ہے اس عمل میں خارج اور داخل میں کسی رشتہ باہم کی بھی ضرورت نہیں پڑتی موجودہ صدی میں اقبال، فیض، پنا، اختر الایمان خارج اور داخل میں رشتہ باہم قائم کرنے سے کوئی کارنامہ انجام نہیں دیتے، بیشتر صورتوں میں یہ رشتہ قائم بھی نہیں ہونے پاتا اور حقیقت اور تخیل آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں، میر اور غالب کے یہاں خارج اور داخل میں کسی مفاد مہمت کو استوار کرنے کی ضرورت ہی نہیں نہ ہی ان میں کسی دہائی کا خطرہ لاحق ہے کیونکہ وہ خارج سے کندہ کشی کر کے داخل ہی کے ہو رہے ہیں اور نتیجے میں غیر منظم علامتی ذخائر پر تصرف حاصل کرتے ہیں یہ دراصل اپنے شعری وجود کو علامتی پیکروں میں دریافت کرنے کا تخلیقی عمل ہے اٹیس کے نزدیک لمحہ تخلیق میں ایک اصلی خود رفتگی TRANCE کی حالت پیدا ہوتی ہے جس میں ذہن ادارے کے دباؤ سے نجات پا کر علامتوں میں منکشف ہو جاتا ہے۔

نفسیات کی روشنی میں دیکھا جائے تو اس خیال کی صحت مسلم ہو جاتی ہے کہ شعری تجربہ خارج سے انقطاع کر کے ایک مخصوص ذہنی کیفیت کی پیداوار ہے۔ فریڈ اسکی وکالت کرتا ہے۔ اسی طرح یونگ سی پیکروں (ARCHE TYPES) میں مدیول کے انسانی تجربے نقلی صورت میں دیکھتا ہے۔ کولنج نے علامت کی شناخت کے لئے تمام میں خاص کے یہ روشن نفوذ کا ذکر کر کے اس حقیقت کا اقرار کیا ہے کہ علامت من مانے طریقے سے یا خارجی زندگی سے من و عن نہیں لی جاتی بلکہ تخیلی طور پر عمومی اشیاء میں مخصوص معنوی امکانات کے لئے نفس سازی کا کام کرتی ہے۔ سوسن سیکر بھی علامت کی تخلیق کے لئے ایک مخصوص ذہنی صورت حال

کولازمی سمجھتی ہے اور وہ اس کے لئے منطقی اور مشاہداتی عمل کی نفی کرتی ہے۔ سوسن لیگر کے علامت کے نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے فاروقی نے لکھا ہے کہ بعض علامتیں شعوری عمل سے بھی معروض وجود میں آتی ہیں، FOUR QUARTETS کی علامتوں کا تجزیہ کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں اس طرح کی علامتوں کے بارے میں یہ کہنا درست نہیں ہے کہ یہ غیر شعوری یا خورکار عوامل کے ذریعے ہی وجود میں آسکتی ہیں۔ فاروقی آگے چل کر کبلا خان کا ذکر کرتے ہوئے اس بات کا استرداد کرتے ہیں کہ علامتی تخلیق خواب کی کیفیت میں پیدا ہو سکتی ہے وہ اسے دو حیثیتوں سے غلط قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:-

”کیوں کہ اگر بغرض محال کبلا خان ساری کی ساری خواب کی سی کیفیت کی مرہون منت ہے، (یعنی خود کار تحریر کہتی ہے) تو اور ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جنکی تخلیق میں خواب کا شائبہ تک نہیں ہے، ظاہر ہے کہ شیکسپیر نے گنگ لیٹر یا ملارے نے راج ہنس والی ساخت یا غالب نے اپنی غزلیں خواب میں تو نہیں لکھی تھیں، علاوہ بریں کولرج نے افیون کا استعمال مسکن SEDATIVE کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لئے کرتا تھا، کہ مہیج (STIMULANT) کی حیثیت سے۔“

فاروقی کا یہ کہنا قابل فہم ہے کہ کبلا خان کے علاوہ ہزاروں نظمیں ایسی ہیں جن میں کبلا خان کے خلاف خواب کا شائبہ تک نہیں، لیکن اس سے یہ حقیقت جھٹلائی نہیں جاسکتی کہ ایسی ہزاروں نظمیں اگر اعلیٰ درجے کی ہیں۔ تو وہ علامتی نوعیت کی ہونگی اور تخلیق کار کی ایک مخصوص ذہنی کیفیت جسے اسٹیس خود رنگی سے مہموم کرتا ہے، کی پیداوار ہونگی۔ یہ کیفیت کولرج کا خواب نہ ہی خواب یا محویت کے ماثل تو ہو سکتی ہے، یہ بات مسلم ہے کہ بڑے شعرا بالعموم ایک مخصوص تخلیقی کیفیت جو ذہنی استغراق کی کیفیت ہے، میں مبتلا ہو جاتے ہیں، چنانچہ مختلف شعرا کی مختلف کیفیات رہی ہیں، یونان میں یہ عقیدہ مروج رہا ہے کہ شاعر کسی غیبی قوت کے زیر اثر شعر کہتا ہے، ظاہر ہے شیکسپیر کا ڈرامہ گنگ لیٹر یا ملارے کی راج ہنس یا غالب کی غزلیں کسی شعوری مفہوم بند کی بجائے ایسی ہی کسی استغراقی کیفیت کی مرہون ہیں۔ جو خواب ہی کی کیفیت ہے، فاروقی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ کولرج افیون کا استعمال SEDATIVE

کی حیثیت سے اور اپنے بے قرار ذہن کو سکون پہنچانے کے لئے کرتا تھا، لیکن یہ بات قطعیت سے کیونکر
 کہی جاسکتی ہے کہ وہ اس سے پہلے کا کام نہ لیتا تھا، ہو سکتا ہے کہ ایفون اسے ذہنی سکون پہنچانے کے
 ساتھ ساتھ بیسج کا کام بھی کرتا رہا ہو، اس ضمن میں رمبو کی مثال دی جاسکتی ہے، وہ منشیات سے اپنے ہوش
 و حواس ناکل کر کے علامتی لاشعور تک رسائی حاصل کرتا تھا، ایٹس جاگتے خوابوں اور جادو کے توسط
 سے لاشعوری دفتیوں کا سراغ پانے کی کوشش کرتا تھا، بہر حال میرا یہ خیال ہے کہ شاعر علامتوں کا
 انتخاب شعوری طور پر کر کے اپنے لاشعورات کو پیش نہیں کرتا، علامتیں بنائی نہیں جاتیں۔ ڈھونڈی نہیں
 جاتیں، عاید نہیں کی جاتیں۔ علیحدگی میں وجود نہیں رکھتیں۔ یہ تجربے کی ساخت میں پیوست ہوتی ہیں، یہ
 خود تجربہ ہیں۔

میر صاحب کا ہر سخن ہے رمز

بے حقیقت ہے شیخ کیا جانے

تخلیقی کیفیت میں شاعر باطنی دنیا میں وارد ہوتا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس دنیا میں قدم
 رکھتے ہی اس پر سارے اسرار بے نقاب ہو جاتے ہیں، تخلیق کے معجزہ کار عمل میں شاعر کے اندرون میں
 مختلف متضاد اور تہ دار تجربے جو بے نام اور نادیدہ ہوتے ہیں۔ شعور کی سطح زیریں میں لسانی اظہاریت
 کے لئے تاب ہوتے ہیں، شاعر کا لسانی شعور جادوئی اینگھگی سے تجربے کی علامتی اظہاریت کے نامعلوم
 امکانات پر حاوی ہو جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے تجربے کی لسانی تمثیلیت تک شاعر کے علم میں یہ بات
 نہیں ہوتی کہ اس کے تجربے کی نوعیت کیا ہے، غالب نے کہا ہے۔

زخمہ برتار رگ جہاں میز نم کس چہ داند تا چہ دستاں میز نم

پس یہ کہنا صحیح نہیں کہ علامتیں کسی خیال کے اظہار کے لئے چنی جاتی ہیں یا تراشی جاتی ہیں۔

مزید شعر کے علامتی عمل کے تحت باطنی وجود میں کھسکتے ہوئے ڈرامائی وقوعات اپنے
 منفرد وجود پر اصرار کرتے ہیں، اور تقابل کے مرہون نہیں ہوئے، اس لئے کہ تقابل تشبیہاتی ہو
 یا استعاراتی تجربے کی آزاد نمونہ پیری پر روک لگاتا ہے، علامتی تجربے کی خاصیت یہ ہے کہ یہ تمام

حد بندیوں کی نفی کرتا ہے اور لامتناہی ہو جاتا ہے یہ ضرور ہے کہ یہ تجریدیت سے لاتعلق ہو کے
 پیکریت یا شئییت کی جانب راغب ہوتا ہے اور خواب سے اسکی مماثلت کی ایک وجہ یہ بھی ہے
 خواب میں ہر جذبہ یا کیفیت شکل بن کر ہو جاتی ہے۔ اسی طرح تخلیق شاعر کے عمل میں جذبہ اپنے معروض
 یا پیکر میں متشکل ہونے کے حاوی میلان کو ظاہر کرتا ہے، ایلٹ نے اسے معروضی متلازمہ کا نام دیا ہے لیکن
 اگر وہ اس سے یہ مراد لیتا ہے کہ شاعر اپنے داخلی جذبے کے لئے خارج سے معروض کو اخذ کرتا ہے تو
 وہ غلطی پر ہے، شاعر خارج سے اشیا مثلاً درخت، گلاب، ہوا یا سمندر کو نہیں لے آتا یہ معروض یا پیکر اسے
 داخلی دنیا میں ہی ملتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کی شکل بدل جاتی ہے، چنانچہ اندر سے اگا ہوا درخت حقیقی درخت
 سے ہرگز مشابہ نہیں ہوتا یہ معروض کسی نتیجہ معنی سے بھی سروکار نہیں رکھتا اس لئے ان کی تعبیر کا عمل غیر
 معتبر اور غیر مفید ہو جاتا ہے۔ آرچ بالڈ میکیشن نے اسی لئے کہا ہے :

اہمیت معنی کو نہیں بلکہ نظم کو حاصل ہے، پس ظاہر ہوا کہ علامتی شاعری ایک پراسرار صورت حال کو ابھارتی
 ہے جسکی اجنبیت اور وقعت مسلم ہوتی ہے، ملارے نے لکھا ہے کہ یہ پراسرار عمل ہی ہے جو علاقیت
 کی تشکیل کرتا ہے، میکیشن نے ایک جگہ لکھا ہے "فن تجربے کے حوالے سے تجربے کی تنظیم ہے جس
 کا مقصد تجربے کی شناخت ہے" ذیل کے اشعار میں آئینہ زنجیر اور شعلہ اسی نوع کی پراسرار علامتی صورت
 حال کی تخلیق کرتے ہیں :

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
 حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا
 کچھ موج ہوا بیچال اسے میر نظر آئی
 شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی
 شرب اک شعلہ دل سے ہوا تھا بلند
 تن زار میرا جسم کر گیا

شاعری میں علامتی صورت حال کا ادراک کرنا نقاد کا بنیادی کام ہے، یہ ستاروں سے آگے نا بدیدہ

جہانوں کا سفر ہے اور سفر ہی اس کا حاصل ہے — مسیحاؑ سفر اس طرح سے علاقیت
حقیقت کی جبریت سے نجات پانے کا ایک موثر شغری وسیلہ بن جاتی ہے غالب اس نکتے
سے آگاہ ہیں وہ ایک ایسی آگہی جسے وہ فنا سے موسوم کرتے ہیں کے آرزو مند ہیں جو غلط
خیالوں کی آلائشوں صورتوں کے ظاہری جلوؤں اور آئینہ کے زنگار کو دور کر دے۔

کو فنا تاسیما آلائش پندار برد

از غور جلوہ واز آئینہ زنگار برد

عالمی معیار اور اردو شاعری

کلیم الدین احمد نے اپنے مضمون ”اقبال اور عالمی ادب“ (مطبوعہ آہنگ اگست ۱۹۷۷ء) میں اقبال کے علاوہ میر غالب اور انیس کی آفاقی حیثیت سے بھی صریحاً انکار کئے، اس سوال پر پوری سنجیدگی سے غور و فکر کرنے کی تحریک دی ہے کہ آیا اردو شاعری عالمی معیار پر پوری اترتی ہے یا نہیں، یوں تو یہ سوال ہر دور میں ذہنوں میں گونجتا رہا ہے، خاص کر موجودہ دور میں، جب کہ مشرق اور مغرب کے درمیان فاصلوں کے سمٹنے سے دیگر شعبہ ہائے فکر کی طرح ادب بھی باہمی تاثر پذیری کے واضح میدان کے نعمت ایک ایسی صورت حال کو بروئے کار لا رہا ہے۔ جو قدر شناسی کے ایک عالمی معیار کا مطالبہ کر رہی ہے۔ یہ سوال اپنی پوری شدت سے ابھر آیا ہے۔

کلیم الدین احمد نے جس انداز سے بیک جنبش قلم اردو کے عظیم شعراء کو عالمی مقام سے محروم کیا ہے۔ اس سے ان کی عظمت پسندی تو ظہور ہوتی ہی ہے اردو شاعری کے کلاسیکی ورثے کے بارے میں ان کی قدر شناسی اور تقابلی مطالعے کی اہلیت بھی مشتبہ ہو جاتی ہے۔ انہوں نے اپنے نظر کے کئی نایک میں جو ذلیل دوی ہیں ان کی بوالبعی اور بونے پن کا اندازہ لگانے کے لئے ان کی پیش کردہ پہلی ہی

دلیل ملاحظہ کیجئے لکھتے ہیں: "اقبال کا عالمی ادب میں کوئی مقام نہیں ہے اور مجھے کہنے دیجئے صرف اقبال ہی نہیں میر غالب اور انیس کا بھی عالمی ادب میں کوئی مقام نہیں ہے یہ مقوم ہمارے آپ کے کہنے سے نہیں ملتا یہ مقام اس وقت حاصل ہوتا ہے۔ جب معیاری مغربی شعراء اور معیاری مغربی نقاد اس کی بزرگی اسکی شاعرانہ عظمت کے قائل ہوں۔"

کلیم الدین احمد سے پوچھا جاسکتا ہے کہ جب شاعری کے عالمی مرتبے کے تعین کا مسئلہ پیش ہو تو اس کے لئے معیار سازی کا حق دنیا کے دیگر ممالک کے شعراء کو نظر انداز کر کے صرف مغربی شعراء اور نقادوں کو کیونکر دیا جاسکتا ہے۔ جبکہ مشرق کی کئی زبانوں میں بھی شاعری کے شاہکاروں کی موجودگی مسلم ہے یہ رو بہ مشرق کی مختلف زبانوں خاص کر زیر بحث زبان یعنی اردو کی شاعری کے پیش بہا جو اہر پاروں سے عدم واقفیت کو ظاہر نہیں کرتا ہے؟ اس وقت میں کلیم الدین احمد کے مضمون کا جواب نہیں دے رہا ہوں۔ یہ کام کچھ حضرات پہلے ہی کر چکے ہیں البتہ اس کا حوالہ دے کر بعض ایسے ہی مغرب زدہ لوگوں کے اردو شاعری کے آفاقی کردار کے بارے میں شکوک کو سامنے لا کر اس مسئلے کی اہمیت کے احساس میں آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہوں۔

آئیے سب سے پہلے ہم یہ دیکھیں کہ شاعری کے عالمی معیار سے کیا مراد ہے اور اس کا کیونکر تعین کیا جاسکتا ہے؟ دنیا کی مختلف زبانوں میں ازمنہ قدیم سے شاعری دیگر فنون کے مقابلے میں تخلیقی ذہن کا نالاک ترین اور موثر ترین اظہار رہی ہے اور تاریخ تہذیب اور فکر کی حد بندیوں اور سبیل کے پس منظر میں شاعری کے ایسے نانبہ نمونے وجود میں آئے ہیں جو اپنی زبان اور قوم کے لئے باعث توقیر ہیں۔ دنیا کی تقریباً سبھی اہم زبانوں میں ایسی اہم شعری تخلیقات ملتی ہیں لیکن گاہے گاہے یہ اپنی زبانوں کی قابل توقیر سطح سے مادری ہو کر عظمت کی بلند یوں کو چھوٹی ہیں۔ ایسی تخلیقات رفتار و قوت اور زمانی حد بندیوں کے باوجود اپنی جامعیت، تاثیر اور حسن کاری سے ہر دور میں دلوں میں گھر کر رہی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بدلتے حالات میں بھی جبکہ انسانی میزان مضبوطیات اور دیووں میں بھی دھڑس تبدیلیاں آتی ہیں یہ تخلیقات اپنا جادو جگاتی ہیں اور ان کے ناپید ہونے کا اندازہ مضمحلہ کائنات برے کا رکتے ہیں اس طرح سے وہ

اپنے غیر فانی اور حُرکی وجود کا ثبوت دیتی ہیں اور جبل دانے، شیشکپیر، گوٹے اور غالب کی تخلیقات اس ذیل میں آتی ہیں، ظاہر ہے کہ یہ تخلیقات فن کے ایک اعلیٰ اور ارفع معیار کی ضمانت فراہم کرتی ہیں اور وسیع تر معنوں میں عالمی معیار کی تعین و تشکیل کا لشور بھی پیش کرتی ہیں، یہاں پر غمنیہ سوال پیدا ہوگا کہ انسانوں کے مختلف لسانی گروہوں میں تقسیم ہونے کے ساتھ ساتھ ملکوں اور قوموں کے تہذیبی، معاشرتی، جغرافیائی اور سیاسی حالات کے اختلافات اور حد بندیوں کے ہوتے ہوئے ایک مشترکہ عالمی معیار کا جواز کیا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ شاعری انسانی ذہن کی دیگر تمام سائنسی، علمی اور تہذیبی کارکردگیوں سے ان معنوں میں قطعی مختلف ہے کہ یہ اپنے فنی تفاعل میں خارجی حقایق کی شعوری، غیر شخصی اور افادی ترسیل نہیں کرتی بلکہ اس سے قطعی مختلف طریقہ کار وضع کرتی ہے۔ یعنی زندگی اور معاشرے کے مختلف مظاہر و واقعات کی شاعر کے شخصی رد عمل کے توسط سے تقلیب کرتی ہے اس عمل میں بدیہی طور پر شعری تجربہ جغرافیائی حد بندیوں سے ماورائی ہو کر اور تہذیبی اور لسانی حدود کو توڑ کر بے کراں ہو جاتا ہے۔ اس طرح سے شاعری کے ایک ایسے آفاقی معیار کا لشور ممکن ہو جاتا ہے۔ جو شعراءِ عالمی کے باوجود انسانی تصرف میں آسکتا ہے۔

لیکن عالمی معیار سے مغربی معیار کیوں مراد لیا جائے؟ مغربی معیار کی قطعیت اور عالمگیریت اسی صورت میں تسلیم کی جاسکتی ہے جب دوسرے ممالک یعنی مشرقی ممالک کی شاعری کا وجود کا اہم قرار دیا جائے یا وہاں کے لوگ خود اس کی قدر و قیمت کے منکر ہوں اگر صورت حال اس کے برعکس ہو (جیسی کہ ہے) تو کلیم الدین احمد جیسے مغرب پرستوں کے علاوہ خود اہل مغرب بھی اپنی برتری اور فضیلت کو جتانے کا کوئی حق نہیں رکھتے۔ پس یہ ضروری نہیں کہ مغربی معیار ہی کو عالمی معیار کے مترادف قرار دیا جائے۔ یہ الگ بات ہے کہ دوسری زبانوں خاص کر اردو کے بعض شعراء اور نقاد اپنی شعری روایات کی قدر و قیمت کے کا حقہ ادراک کے فقدان یا محض احساس کمتری کی بنا پر مغربی معیار کو عالمی معیار کے مترادف سمجھنے کے مفروضے کو ہی حقیقت سمجھتے ہیں۔ یہ ایک انسوس ناک صورت حال ہے۔ معروضی انداز سے دیکھتے تو اس کے چند اور اسباب بھی ہیں۔ اول یہ کہ اردو کو مغربی زبانوں خصوصاً انگریزی کی

طرح عالمی بنانے پر اشاعت و ابلان کے ہمہ گیر اور موثر ذریعہ میسر نہیں رہے ہیں۔ دوم اردو شاعری کے اعلیٰ نمونوں کے اچھے ترجمے بھی نہیں ہو سکے ہیں۔ مغربی مستشرقین نے اردو یا فارسی کے بعض کامیابی یا جدید شعرا مثلاً رومی یا اقبال سے خاطر خواہ دلچسپی کا اظہار تو کیا ہے۔ ان کے ترجمے بھی کئے ہیں، آبروی اور نکلن جیسے مصنفوں نے ان پر کتابیں بھی لکھی ہیں اور یہ کام اب بھی جاری ہے۔ لیکن ان کی تعداد ہی کتنی ہے؛ گنتی کے ایسے لوگ آثار قدیمہ میں جگہ پانے والی مردہ زبانوں پر تحقیق کرنے والوں کی صورت میں بھی مل سکتے ہیں اور پھر ایسے لوگوں کے شعور پر کیا انحصار کیا جاسکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر پیشہ و محقق ہیں۔ ان کی مساعی اردو شاعری کو مغربی زبانوں کے مستند نقادوں کے لئے لائق توجہ بنانے میں کوئی رول ادا نہیں کر سکتی اس لئے کہ وہ خود تنقید میں اعتبار کا درجہ نہیں رکھتے۔

بہر حال یہ حقیقت ہے کہ اردو شاعری کے اس حق کو بھی تک تسلیم نہیں کیا گیا ہے کہ وہ کسی مغربی زبان مثلاً انگریزی شاعری کی طرح عالمی معیار کا ایک زندہ اور مرجوعہ نمونہ بن سکے۔ اس کے دواور اسباب بھی ہیں۔

۱) اردو شاعری نے ایسے نقاد پیدا ہی نہیں کئے، جو گہری تنقیدی بصیرت اور وسعت مطالعہ کی مدد سے اردو شاعری کے اعلیٰ ترین نمونوں کے لطف سے محروم کرنے والے تشکیلی انداز و معیار کی شناخت کر سکیں اور پھر عالمی سطح پر ان کی حیثیت کو منوا سکیں، ہماری تنقیدوں کا اکثر و بیشتر حصہ یا تو شاعری کی موافقی یا معاشرتی توضیحات کی نذر ہو کر رہ گیا ہے یا مغربی تنقید کے مروجہ اصولوں سے ناخوش ہے جن کو ہم بے کم و کاست اپنی شاعری پر آزماتے ہیں۔ میں ذاتی طور پر اس عمل کو اگر یہ متوازن ہو، غیر پریشان غیر متعلقہ یا بے نتیجہ قرار نہیں دیتا۔ لیکن اپنی شاعری کے اندر چھپنے والے تنقیدی تصورات سے قطعی لا تعلقی یا لاعلمی کو روار کھ کر محض مستعار نظریوں کے افلاکی ہونے پر یقین کرنے میں حذب ہوں۔

۲) اردو زبان اور شاعری کو عالمی سطح پر پڑھنے والوں کا وہ وسیع حلقہ میسر نہیں ہے جو مغربی زبانوں خاص کر انگریزی کو حاصل ہے۔ انگریزی کو قدیم و جدید علوم و فنون اور سائنس کا ہمہ گیر ترقی اور انگریزوں کی سیاست اور حکمت عملی کی بنا پر دوسرے ممالک میں بھی اپنی بڑی پھیلاؤ کے

دائرہ واقع میسر میں جبکہ بد نصیب اردو اپنے ہی وطن میں حسد وطن ہو کر رہ گئی ہے۔

یہ ضرور ہے کہ ان حالات میں اردو شاعری کا بیشتر حصہ حدودِ جہدِ روایتی اور تقلیدی نوعیت کا ہو کر رہ گیا ہے اور اردو کے سینکڑوں شعراء ایسے ہیں جو ضخیم دوا دین مرتب کرنے کے باوجود اپنی زبان میں بھی اعتبار کا درجہ نہیں رکھتے۔ چہ جائیکہ ان کا کوئی عالمی مقام ہو۔ تاہم یہ حقیقت ہے کہ اردو نے چند ایسے طاقت ور شعراء پیدا کئے ہیں جن کی شعری تخلیقات عالمی معیار کی ہمہ سہ کا دعویٰ کر سکتی ہیں قبل اس کے شاعری کے ایسے عظیم نمونوں کی نشاندہی کریں شاعری میں عظمت کے تصور کے بارے میں اجمالاً اظہار خیال کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ شاعری یوں تو انسانی جذبات کی مصوری کا نام ہے اور دنیا کی بیشتر شاعری اسی نوع کی ہے۔ ایسی شاعری فنی نقطہ نظر سے قابلِ قدر ہونے کا استحقاق رکھتی ہے۔ اس لئے کہ یہ شعریت کے بنیادی عنفویں جذبہ و تخیل کی پیوستگی کو ظاہر کرتی ہے، اس نوع کی شاعری انسان کے دل میں جذباتی اور حسوساتی ارتعاشات پیدا کر کے زندگی کی مصنویت اور حسن و عرفان عطا کرتی ہے، انگریزی میں ہیرکے اور اردو میں حسرت، جگر اور فراق کی شاعری اس کی مثال پیش کرتی ہے۔ لیکن اس میں عظمت اس وقت تک ناپید رہے گی جب تک شاعر کی شخصیت کا فکری پہلو آئینہ نہیں ہونے پاتا یہ شاعر کا تفکری رویہ ہی ہے جو اسے گرد و پیش کی زندگی کے وقوعات کے تحت فوری نوعیت کے رد عمل پر قابض ہونے نہیں دیتا۔ بلکہ زیادہ پائیدار اور اکتشافی مسائل مثلاً مرگ، علم، رشک، نفرت، روال، بوڑھاپے اور تباہی کی جانب توجہ کرتا ہے۔ اور تخیل، مہمت اور ہیکل کی تفکری نمودار، انسانی زماں و مکاں کے بھار و سہ سے نجات دلا کر ہر دور کے لئے قابلِ قبول بناتا ہے۔ فوری نوعیت کی سماجی اور سیاسی حقیقتیں حالات کی معمولی سی کردار سے یکسر پائی جاتی ہیں۔ مگر ان حقیقتیں جو شخصی اور اک کی مہم ہوں ہیں ہر زمانے میں سوالیہ نشان بنکر سامنے آتی ہیں اور انسانی ذہن کو درجہ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔

ایک بیدار مفکر شاعر اپنے عہد کی حقیقتوں کا گہرا شعور حاصل کرتا ہے یہ شعور شیکسپیر کے علاوہ پلوپ اور ڈراماٹران کے کلام میں بھی ملتا ہے۔ لیکن شیکسپیر کی انفرادیت اور عظمت اس بات میں پوشیدہ

ہے کہ اس کی شاعری محض عصری حالات کی معلوماتی و ستاوینہ نگر نہیں رہ جاتی بلکہ اپنے عصر کی آگہی کے توسط سے عالمگیر انسانی ادراک پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس طرح سے شاعری ملکی حد بندیوں میں رہ کر بھی اور اپنی قوم کی صلاحیتوں، حسرتوں اور آرزوں کی نمایندہ ہونے کے باوصف آفاقی ہو جاتی ہے۔ یہی شاعری کلاسیک کے سب سے پہلے بنتی ہے اور لازماً ہی ہو جاتی ہے۔

شاعری میں عظمت کا تصور تجربات کی ہمہ گیری اور بوقلمونی پر بھی منحصر ہے۔ اسٹیٹ نے لکھا ہے کہ اگر کلاسیک کوئی قابلِ قدر آدثر ہے تو اس میں ہمہ گیری اور وسعت کے ساتھ اظہار کی صلاحیت ہونی چاہیے۔ تجربات کی حد بندی شاعر کو اچھا شاعر ہونے سے روک نہیں سکتی۔ اردو میں فانی اور حسرت کی مثال سامنے کی ہے۔ انگریزی میں ورڈس ور تھ کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ لیکن جب بھی کوئی شاعر اپنے آپ کو اچھا کہلوانے کے بجائے بڑا کہلوانے پر مصروف ہوگا تو اس کے یہاں تجربے کی یک رنگی یا محدودیت کے بگاڑ ہونگے اور بے کرائی کا ہونا لازمی ہے۔ تجربے کا دائرہ جتنا آفاقی گہرا ہوگا اور اس کے موثر اظہار کے لئے لسانی ذخائر کو بڑے کار لانے کا عمل جتنا ہمہ گیر اور بھر جانہ ہوگا اتنا ہی عظمت کا مفہوم متعین کرنے میں آسانی ہوگی۔

یہاں پر اس محکمہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ کسی شاعر کے یہاں وہ صنوعات کے پھیلاؤ پر زور ڈالنے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ زندگی کے ہر مرحلے پر پیش آنے والے تجربات کو شعوری سعی سے اپنی زبیل میں جمع کرتا رہتا ہے اور پھر اپنی مرضی سے انہیں منظوم کرتا ہے تخلیق شعور کا ایسا عمل یکسر میکانکی ہے جو اچھی شاعری تو درکنار معمولی شاعری کو بھی جنم نہیں دے سکتا بڑی شاعری کو پہچاننے کا طریقہ یہ ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ اس کا خالق تخلیقی قوتوں سے کہاں تک بہرہ ور ہے۔ اس کی شخصیت میں کتنی توانائی اور پھیر گئی ہے وہ کہاں تک ادب، تہذیب اور سماجیات کی روایات کے شعور سے متصف ہے۔ وہ تخلیقی حدت کے زیر اثر کس حد تک خارج اور داخل شعور اور باشعور جذبہ اور عقل اور لفظ و معنی کے مابین حد فاصل کو کھلا کر بنیادی، درستی انسانی تجربات کی شخصی بازیافت کر سکتا ہے اس عمل میں ظاہر ہے کہ شاعر معروف و موجود حقایق کی مقداری پیشکش سے دست کش ہو کر اپنے

داعلیٰ وجہ کی مباحث کے حیت زرا اور اکتشافی عمل کی طرف راغب ہوتا ہے اور نادر تجربات کو پالتا ہے۔
بہیاد تحقیقی عمل ہے جو اعلیٰ قسم کی شاعری کی اساس فراہم کرتا ہے۔

اردو شاعری کی عظمت سے انکار کرنے والے حضرات کی خدمت میں عرض ہے کہ شاعری میں
عظمت کے جن عناصر کی نشاندہی کی گئی وہ مغربی شاعری کے اعلیٰ نمونوں سے اسی قدر مستخرج ہیں جس
قدر اردو شاعری سے ہیں پوچھتا ہوں کہ کلاسیکی شعراء میں میر اور غالب کی شاعری اعلیٰ پایے کی شاعری
کی قدر شناسی کے متذکرہ بالا اصولوں کی اشاریہ نہیں ہے؟ اگر ہمارے نقاد ان کرام اتنی گہرائی میں اترنے
کا حوصلہ نہیں رکھتے اور خود اصول وضع نہیں کر سکتے تو قدر شناسی کے ان مغربی اصولوں کو اردو شاعری
پر منطبق کرنے میں کیا عار ہے؟ یہ کام ادبی بصیرت سے کیا جائے تو مطلوبہ نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں
قدیم دور میں میر، غالب اور ایم۔ این۔ ایس۔ ایس۔ شعراء گزریے ہیں۔ جو بلاشبہ ارفع بلندیوں کو چھوکتے ہیں۔ میر
اور غالب نے نئی زندگی کی نارسائیوں اور کشمکشوں کے علاوہ اپنے ادوار کے پورے تہذیبی آسٹوب کو
اپنی تخلیقی حیثیت کو انگیز کرنے میں استعمال کیا ہے نتیجے میں ان کی شاعری غم، فردوسی، اجمیت، تنہائی
عشق، حسن، جبروت، خوف، آرزو اور خواب کے بنیادی انسانی تجربات پر محیط ہے۔ میر کے دو دین کا ایک
سخت انتخاب کیا جائے تو ان کے چہ چہ چہ اشعار میں نئی شعور کی جامعیت کے ساتھ ساتھ تجربات و
مطالب کی خیر معمولی وسعت اور بے قلمونی کا احساس زیادہ گہرا ہو گا۔ غالب کی شاعری تجربہ کی ہمہ گیری
کے علاوہ فکری، رفعت، ماورائیت، پیچیدگی اور انسانی شعور، علامتی معنویت اور بصیرت اور فزنی کی بنا پر
نہ صرف اردو میں عظمت کی دلیل ہے بلکہ عالمی شاعری میں بھی قدر اول کی شاعری کہلو ان کے حقدار ہے۔
میر اور غالب کا ذکر ہوا ہے تو اس امر کی توضیح کرنا مفید ہے کہ یہ شعراء تاریخ کے ان ادوار سے
متعلق رہے ہیں۔ جب مغربی شعری نمونوں سے اکتساب نہیں کا سوال ہی نہیں اٹھتا تھا۔ انیسویں صدی
کے وسط کے بعد جب آداب اور حالی نے ۱۸۶۷ء میں انگریزی نظموں کے اتباع میں موضوعی نظموں کی ترکیب
کا آغاز کیا۔ تو غالب اپنا شعری سفر تقریباً مکمل کر چکے تھے۔ ان شعراء نے مغرب سے اخذ و اکتساب سے
لا تعلق ہو کر خفی قوتوں پر کام تر اخصار کیا اور بلاشبہ اپنے غیر معمولی جہل و ذہن کا ثبوت دیا۔

اس ضمن میں یہ امر بھی ملحوظ ہے کہ یہ شعراء تمام عمر صنف غزل (جو فارسی سے لی گئی تھی) سے وابستہ رہے۔ انہوں نے اس روایتی اور غیر ملکی صنف کو اپنے تخلیقی شعور سے اس قدر ہم آہنگ کیا کہ اسی کے ہو کر لکھے حیرت کی بات یہ ہے کہ ان کے ہاتھوں میں خاص کر غالب کے ہاتھوں میں غزل نے اور تا دیرہ امکانات سے روشناس ہوئی اور یہ فن کا ایسا درخشندہ نمونہ بن گئی کہ دیگر تمام اصناف اس کے آگے ماند پڑ گئیں۔ اگر شاعری بنیادی طور پر ان کی تجربے کو حجابات فن میں مستور کرنے کا عمل ہے تو غزل کو اس کا ایک خالص ترین نمونہ قرار دینا غیر مناسب نہ ہوگا غزل کی ایک منفرد خوبی یہ ہے کہ دو مصرعوں پر مشتمل ایک شعر میں کفایت لفظی اور ارتکاز کی بنا پر ایک وسیع تجربہ سمٹ کے آتا ہے۔

سمٹے تو دل عاشق، پھیلے تو زمانہ ہے

غالب کی غزل کفایت لفظی اور ارتکاز کی بہترین مثال ہے۔ غزل کا ایک شعر چند الفاظ کا مجموعہ ہونے کے باوجود مختصر خیال بن جاتا ہے۔ یہ مختصر خیالی جس قدر غزل کے ایک شعر سے واقع ہوتی ہے بسا اوقات ایک پوری نظم سے بھی ممکن نہیں ہو پاتی اور پھر غزل کی صنف جس فطری انداز میں سلامتی پیکر تراشی کے رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔ نظم اپنی صنفی جمہوریوں کی وجہ سے شاید نہیں کر سکتی جیسے یہ تلمیذی کہ دیوان غالب میں جتنی حقیقی تخلیقی تواناں جمع ہیں انگریزی کے بیسیویں شعراء جن میں چوہدری پوپ، درٹوس، ورٹھ اور ٹینیسن جیسے نامور شعراء کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے اس کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ موجودہ دور میں اقبال کی بلند قامت شخصیت سامنے آتی ہے یہ سمجھئے کہ ان کی شاعری کا مغربہ

جسٹہ فلسفے اور پیغام کا مظلوم بیان ہو کر رہ گیا ہے اور شعری اہمیت سے عاری ہے لیکن ان کے کلام

میں چیدہ چیدہ غزلوں کے علاوہ مسجد قرطبہ، لالہ مصحرا، ساقی نامہ، ذوق و شوق، تنہائی اور روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے۔ جیسی نظمیں ان کے معاصر شعور کی گہرائی، تخیل کی طلسم کاری، احساس کی تابناکی، لہجے

کی توانائی اور لسانی جدت کاری یقیناً ان کی غیر معمولی تخلیقی قوتوں کی مظہر ہیں ذوق و شوق، لالہ مصحرا،

شعاع امید اور تنہائی جیسی نظمیں ماضیت کے شعور، عصری حیثیت اور فنی بصیرت کی بنا پر عالمی میدان کو چھوکتی ہیں اور معاصر مغربی شعراء مثلاً پائونڈ، ایٹس اور ایلینٹ کی شاعری کے ہم پلہ ہو جاتی ہیں۔

اقبال کے بعد شعراء کی ایک طویل فہرست ہے جنہوں نے اردو شاعری کی توسیع میں حصہ لیا
کیا ہے اور قومی تناظر میں عظمت کو پایا ہے۔ تاہم چند شعراء ایسے بھی ہیں جو اپنی منتخب تخلیقات سے
عالمی وقار حاصل کرتے ہیں۔ ان میں راشد میراجی، فیض اور ناصر کاظمی خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ راشد
نے فنی بصیرت سے کام لے کر اردو نظم کو عالمی توقیر عطا کی، میراجی نے یورپی شعروادب کا بالا استیعاب مطالعہ
کیا ہے۔ انہوں نے اردو نظم کو یورپی نظموں کے بلند معیار سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔ فیض
کی چند نظمیں شعری تجربے کے فنی رچاؤ اور بالیدگی کی بنا پر مغربی نظموں کے ہم سطح ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح
غزل میں ناصر کاظمی کی کارکردگی اعلیٰ سطح پر نظر آتی ہے، ان شعراء نے اس عصری بحران کو جو ملکی اور بین الاقوامی
سطحوں پر عالمگیر جنگوں اور سیاسی پیش رفت کے نتیجے میں روحانی قدروں کے انتشار کی وجہ سے پیدا ہو
چکا تھا اور جس کا سامنا مشرق و مغرب کے شعراء کو سادہ طور پر نہ تھا، اپنے شعور کا جزو بنالیا۔ یہ کام معاصر
انگریزی شعراء میں آڈن لیوس، سپنڈر، لونی میکسن، رامبرٹ، گریوز اور ولیم کمپسن انجام دیتے رہے ہیں۔
۱۹۵۵ء سے اردو کے ایک نئے بار آور دور کا آغاز ہوا۔ نئے شعراء نے شاعری کو مقصدیت
نظریہ پرستی اور وضاحت سے پاک و صاف کر کے شعریت، فکری آزادی، بستی ارتکاز کی بجالی اور اس کے
انتظام کی طرف توجہ دی۔ علاوہ انہوں نے کئی نظموں میں معاشرتی شعور کے ساتھ ساتھ
مابعد الطبیعیاتی مسائل کی مرقع کاری کر کے جس گہری حبیت کا ثبوت دیا ہے۔ وہ جدید مغربی
شعراء کی یاد دلاتی ہے۔ وزیر آغا، شہریار، کارپاشی کی بعض تخلیقات اس مکاشفانہ بصیرت کا بھرپور
احساس دلاتی ہیں۔ جو مغرب کے معاصر شعراء کے شعور کی جدید ہیئت کو ظاہر کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ
ان کی عظمت یا آفاقیت کا مسئلہ ہنوز حل طلب ہے۔ اس لئے کہ اس کا حل ہمارے ہاتھوں میں
نہیں بلکہ آنے والے وقت کے ہاتھ میں ہے اور وقت کے احتساب کی زد میں جس طرح اردو کے
معاصر شعراء ہیں مغربی شعراء بھی ہیں۔

بیتی تنقید

تنقید اپنے طریق کار کے اعتبار سے بالعموم قدرتی کے دو مفروضات کی پابند رہی ہے، اول یہ کہ تخلیق پرور
 عناصر یعنی موضوع اور ہیئت کے ارتباط سے شعر میں جو وہیں آتی ہے، اس کے نقاد تخلیق کی تقسیم و تحسین
 کے لئے منہ مانے طریقے سے اسے موضوع اور ہیئت کے اصول میں تقسیم کرتے رہے ہیں اور پھر الگ
 الگ ان کی خوبیوں اور خامیوں کو گنا کر یہ نہ کہم خود تنقیدی فریضے سے عہدہ برآ ہوئے رہے ہیں۔ دوم اب
 کی ماہیت کے تعلق سے یہ خیال عام رہا ہے کہ یہ ادیب کی حقیقی زندگی، ماحول اور عہد کے حقایق کی
 عکاسی کرتا ہے اس لئے تنقید کی ساری مساعی اس نقطے پر مرکوز رہی ہے کہ ادیب ان ہی خارجی عناصر
 کی ان کی حقیقی صورت میں نشاندہی کی جائے، نتیجے میں شاعر کی اہمیت کا تعین اس کے اپنی زندگی
 یا اپنے عصر کے شور کی گہرائی کے مطابق کیا جاتا رہا ہے۔ تنقید کے اس تاریخی تصور کو ملکی، تہذیبی اور
 مادی نقادوں نے لگے کا ہار بنایا اور وہ ادب کے جمالیاتی اقدار کو جو دراصل اس کے شخص کے خاص ہیں
 پس پشت ڈال کر اس کی تاریخی، عصری اور نظریاتی تاویلات کو غیر معمولی اہمیت دیتے رہے ہیں۔ میر اور
 غالب کی شاعری کا محاکمہ کرتے ہوئے ان کے تاریخی اور سماجی حالات و واقعات کے دفاثر کھوے
 گئے ہیں، لیکن ان شعراء کے تخلیقی ذہن کی انفرادیت اور جودت کی شناخت کی طرف کوئی توجہ نہیں کی
 گئی ہے۔

مذکرہ بالا دونوں کو اپنا نہانے مفقود بنا کر تنقید نے نہ صرف اپنے اصلی تفاعل سے کمدہ

نئی کی ہے بلکہ شاعری کے لئے بھی زبان رساں ثابت ہوئی ہے۔ شاعری اپنے خالق کی دانشمندی و شخصیت کے ازلی بخشی سرچشموں سے منور ہو کر ادبی اور عصری مسائل کی جھکی فرومایگی، ناپائیداری اور سطحیت سے اسے زبردست ترسیل کے کھائی نئی نئی کے مماثل ہو گئی موجودہ صدی کی شاعری کا مقصد حصہ اس کا ثبوت ہے اس طرح سے شاعری کی مہارت اور اسکی کارگزاری نظروں سے اوجھل ہونے لگی تنقید کے تاریخی نظریاتی اور ملتی طریقے شعری تخلیق کو موضوع و مہارت میں تقسیم کرنے کے غیر فطری عمل کا ارتکاب کر کے خاص اسکی خوبیوں اور خامیوں کا وہ نہ نکل کر رہ گئے۔ اور تخلیق کے نامیاتی اور وحدت پذیر وجود کو نظر انداز کیا گیا شاعری کا اس لفظ نظر سے مطالعہ کرنا کہ اس سے شاعر کی بنی زندگی یا اسکے سماجی اور تمدنی حالات کا علم حاصل کیا جائے شاعری کے ساتھ زیادتی ہے جو نقاد اپنے فرائض منصبی کو نظر انداز کر کے تاریخ وال کا کام کرے وہ شاعری اور تاریخ و ہونوں کی صورت مسخ کرنے کے درپے ہے اس طریقے نقد سے شاعری کو جو نقصان اٹھانا پڑا ہے۔ وہ ظاہر ہے۔ انیسویں صدی میں غالب کے بعد حالی اور آزاد اور ان کے متبعین کے ہاتھوں اور پھر موجودہ صدی میں پبلکٹ اور جوش کے بعد نرنگی پسندوں کے ذریعے جس طرح شاعری تخلیقیت اور داخلیت سے دور ہو کر خارجیت مقصدیت اور نرنگی کی پست سطح پر آئی ہے اس سے اس نقصان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ تنقید تخلیق کے بطن سے غلتی ہونے کے باوجود اس کے مزاج و معیار کی تہن و تشکیب میں اہم حصہ ادا کرتی ہے ابھی وہ ہے کہ نرنگی پسندی کے دور میں مخدوم فی الدین جیسے شعراء مارکی تنقید کے زیر اثر اپنی تخلیقی حیثیت کو شعوری یا غیر شعوری طور پر سماجی آگہی اور مقصدی خیالات کی بھینٹ چڑھاتے رہے اور وہیں شعراء کی ایک پوری نسل تباہ ہو کر رہ گئی۔

تنقید کے جن طریقوں کا سطور بالا میں ذکر ہوا وہ یورپی تنقید میں بھی ایک عرصے تک مستعمل رہے تاہم موجودہ صدی تک آتے آتے ان کی معنویت اور نتیجہ خیزی کے امکانات کے بارے شکوک کا اظہار کیا جانے لگا مجموعی طور پر یہ تنقید نظر کی زیادہ تھی اور عملی کم یہ خیال آرائی شعریات اور تعلیم پسندی کی تھیں اس میں تاثیریت کی کارنرمائی کی بنا پر اسندالیت اور توازن کا فقدان تھا یہ نظریاتی جھڑبڑیں

میں گرفتار ہو کر اپنے آزاد اور خود مختار اندر دل سے منحرف ہو گئی تھی یہی وجہ ہے کہ اردو میں اس طریق نقد کے بڑے موجدین مثلاً سید احتشام حسین، سرور اور فراق من پاسبان کے قریب نہ آ سکے۔ موجودہ صدی میں بعض نقادوں نے تنقید کے نئے رجحانات کی جانب توجہ کی، چنانچہ نفسیاتی، لسانی، اسطوری اور عینی تنقید کے رجحانات جو مغربی ادب میں پہلے ہی مروج تھے، اردو میں متعارف کئے گئے، ان میں عینی تنقید کو خاص اہمیت ملی۔ عینی تنقید کی رو سے یہ بات تسلیم کی گئی کہ فن پارہ ایک ناقابل تقسیم نامیاتی وجود ہے اس لئے موضوع اور ہیئت کے الگ الگ خانوں میں رکھ کر اسے زندگی کی حرارت، وسعت اور تحریک سے محروم کرنے کے مترادف ہے، ہیئت موضوع یا تجربے سے الگ کوئی شے نہیں، ہیئت ہی تجربہ ہے، یہ بقول کروچے ”جمالیاتی حقیقت ہے اور ہیئت ہی حقیقت ہے۔“ چنانچہ خلیق کا بنیادی خیال، اسکی ساخت، آہنگ، وزن، لفظ، تشبیہ اور علامت ایک فطری اور مکمل ربط وادغام سے ایک نئی وحدت میں ڈھل جاتے ہیں اور شعری ہیئت وجود میں آتی ہے۔ اور یہی ہیئت تنقید کا موضوع ہے، اس طریق نقد سے عمومی نوعیت کے اس غیر متعلقہ عمل کا بھی سدھاب ہونے لگا، جسکی رو سے تنقید مرکز جو ہونے کے بجائے مرکز گریز رویے پر کار بند تھی۔

انگریزی میں عینی تنقید کی شروعات انیسویں صدی میں کوئٹہ نے کی تھی، بعد میں علامت پسندوں مثلاً ولیری نے اسے مزید تقویت دی، موجودہ صدی میں عینی تنقید کی طرف جان کرورین سم نے سنجیدگی سے توجہ کی۔ اس نے THE WORLD'S BODY میں اس بات کی نشاندہی کی کہ شعری تخلیق تجربی حیثیت کے بجائے شئی جو پیکروں کی مرہون ہے، کو خلق کرتی ہے، اور اسی سے اسکے وجود کی شناخت ہوتی ہے اس کے نزدیک ”پیکر اس شخص کے لئے شان و شکوہ (glory) کا ابر ہے جس نے یہ دریافت کیا ہو کہ خیال ایک قسم کی تاریکی ہے۔“ چنانچہ اس نوع کی تجسیمی شاعری کو دین سم خلاص شاعری سے موسوم کرتا ہے، اس کا خیال ہے کہ شعر مکمل اور وحدت پذیر تجربے کی نیم کا بجا کرتا ہے، اس کے نظریے کے مطابق شاعری دنیا کے نامیاتی جسم کو معرض وجود میں لاتی ہے، جبکہ سائنس خالی خولی استخوانوں یعنی اصولوں اور تفصیلات ہی کو لگے لگاتا ہے، دین سم نے عینی تنقید کے اصولوں کی وضاحت اپنے مقالے کے چھپنے کے بعد

”نئی تنقید“ کی اصطلاح مروج ہو گئی اور پھر دیگر نقادوں مثلاً رچرڈ بلیک مور آئی، اے، رچرڈس، ولیم ہارمن وٹارس، ایلیٹ، کلینٹ بروکس اور این ٹیٹ نے نئی تنقید کی تفصیل و توسیع میں اہم رول ادا کیا، نئی تنقید کے ان مؤرخین نے تخلیق کار کے بجائے تخلیق کو مرکز تو جہ بنایا، ان کے نزدیک تخلیق ایک نمونہ میراثی وجود رکھتی ہے اور تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس میراثی وجود کو مکمل صورت میں اپنی گرفت میں لے لے، جیسا کہ مذکور ہوا، شعر کا وجود الفاظ، پیکر، علامتوں، موسیقیت اور نفاذ کی انسا کا قی شدت کے ترکیبی عمل سے تشکیل پاتا ہے اور ان ہی عناصر کی تفہیم سے اس تجربے تک رسائی ممکن ہو جاتی ہے، جو تخلیق ہے اور جو مفہام کا سرچشمہ ہے، کلینٹ بروکس اس تنقید کو نئی تنقید سے موسوم کرنے کے حق میں نہیں، وہ اسے ساختی یا میراثی تنقید سے موسوم کرتا ہے، اس نے لکھا ہے چنانچہ جس غیر مناسب طریقے سے اسے نئی تنقید کا نام دیا گیا ہے اور اس کو پہچانا جاسکتا ہے، اسے زیادہ بہتر طریقے سے ساختی یا میراثی تنقید سے موسوم کر کے یہ فرض کیا جاسکتا ہے کہ لکھنے والا ادبی ہیئت کے توسط سے ہی اپنے مفہوم کو پالیتا ہے۔

یہ سمجھ ہے کہ نئی تنقید کے علمبردار اپنے مطالعے کے ضمن میں بنیادی اہمیت فن پارے کو دیتے ہیں اور اس لحاظ سے ان کے تنقیدی رویوں میں کم و بیش ایک نقطہ اشتراک ملتا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ مستنبط نہیں ہوتا کہ یہ سارے نقاد ایک مشترک نظریہ نقد کے حامی ہیں، ان کے تصورات نقد اور انداز میں اختلافات نمایاں ہیں، کلینٹ بروک اور بلیک ورتخلیق کی ہیئت کو محض لسانیاتی نقطہ نظر سے نہیں جانچتے، بلکہ وہ اسکی نفسیاتی توجیہ میں بھی دلچسپی لیتے ہیں۔ یہ رچرڈس کی مانند ہیئت کو جذباتی تاثر پذیری کا وسیلہ بھی گردانتے ہیں، مزید برآں وہ شاعری میں مارکیٹ، کلیں نفسی اور بشریات کے اثرات کا کارفرمائی کی نشاندہی بھی کرتے ہیں، این ٹیٹ اور وٹارس شعر کے میراثی وجود کو بنیادی اہمیت دینے کے ساتھ ہی اسے جمالیاتی اور اخلاقی تصورات کو بھی پیش نظر رکھتے ہیں۔ رچرڈس نے ہیئت کے تجرباتی مطالعے سے معانی کی مفرہتوں کو کھولنے میں غیر معمولی دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے، چنانچہ (1928) PRACTICAL CRITICISM میں وہ تجرباتی مطالعے شامل ہیں، جو اس نے اپنے شاگردوں سے نظم نگاروں کا نام ظاہر کئے، بغیر ان کی نظموں پر لکھوائے، یہ عملی تنقید کا ایک ٹھوس کارنامہ ہے، لیکن جب وہ اپنی تنقیدات میں لسانی

تجزیہ سے زیادہ اقتداری فیصلوں کی جانب رجوع کرتا ہے۔ تو اس کا ذہنی الجھاؤ ظاہر ہوتا ہے۔ فن کی تعین قدر کرتے ہوئے وہ جمالیاتی اثر انگیزی پر زور دینے کے بجائے نفسیاتی توازن کی بجائی کے معالجاتی عمل کو گھسیٹ لاتا ہے، اس طرح سے فنی عمل کے نتیجے کو اس کے بنیادی عمل سے خلط ملط کرتا ہے۔ ولیم لہسن نے (۱۹۳۵) SEVEN TYPES OF AMBIGUITY میں اس بات پر زور دیا کہ شعر کا لسانی نظام مختلف اور متضاد معانی کو جنم دے سکتا ہے۔ اس نے زبان شناسی سے کام لے کر لسانی اور لفظی تجزیہ کی اہمیت واضح تو کی تاہم اس نے اس کی باقاعدگی سے پاسداری نہیں کی، وہ لفظ کی معنیاتی تہیں اچا کر کرنے کے ساتھ ساتھ ذاتی خیال آرائی، تحلیل نفسی اور سماجیات کو بھی دخیل کیا ایلیٹ نے بھی کئی مضامین میں ایسی تنقید کے اصولوں کو برتا ہے تاہم وہ اس پر اکتفا نہیں کرتا ہے اسکی اور بھی ذہنی ترجیحات ہیں وہ تخلیقی ذہن، لاشخصیت، کلاسیکیت، معروضی متلازمہ روایت کے تصورات پر اظہار خیال کرتے ہوئے ہستی تنقید سے زیادہ جمالیاتی اور کلاسیکی انداز اور طرز نقد کی جانب مائل ہوتا ہے۔ ہر برٹ دیڑ نے بھی ہمیت بالخصوص عضو ہیئت کی ولکالت کی ہے تاہم وہ بلاتامل فرامڈ اور نیگ کے نفسیاتی نظریات کا دامن تھام لیتا ہے۔ ان سارے نقادوں میں البتہ کلینتھ بروکس بہت حد تک ہستی طریقی نقد سے اپنی گہری وابستگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری تناؤ، طنز، پیمیدگی، تضاد اور تہہ داری کی ایک زندہ اور نامیاتی قوت ہے، جو لفظوں کے گہرے مطالعے سے قابل شناخت ہو جاتی ہے، وہ ادب کے تکنیکی کردار کو بنیادی اہمیت دیتا ہے اور اسکی قدر بخشی کے ضمن میں شاعری اور فکشن میں کسی تفریق کو روا نہیں رکھتا، کلینتھ بروکس کی کتاب UNDERSTANDING POETRY (۱۹۳۵) جو اس نے رابرٹ ہین ویرن کی رفاقت میں لکھی ہے، تجزیاتی تنقید کی ایک عمدہ مثال ہے۔

اردو میں کوئی ایسا نقاد نہیں جس نے باقاعدگی سے ہستی تنقید کو برتنا ہو۔ میراجی نے اس نظم میں بعض معاصرین مثلاً راشد، فیض اور جوش کی بعض نظموں کے تجزیاتی مطالعے پیش کر کے ہستی تنقید کی شروعات کی ہیں، کلیم الدین احمد نے "نئی تنقید" میں بعض اشعار کی CLOSE READING کی طرف توجہ کی ہے۔

حالیہ برسوں میں وزیر آغا فاروقی، نارنگ، محمود ہاشمی، وارث علوی، فیصل جعفری اور مغنی تبسم نے ہستی
 تنقید کے بعض اچھے نمونے پیش کئے ہیں، فاروقی نے اسناد لائیت اور معرفت کے ساتھ ہستی تنقید
 کو برتنے کی کوشش کی ہے، نارنگ نے بعض اہم شعراء مثلاً میر، غالب اور اقبال کے کلام کی لسانی
 اور صوتی ساخت کو مرکز تو جہ بنایا ہے، محمود ہاشمی نے بعض شعراء کی کلیدی علامتوں کا تجزیہ کیا ہے
 دیگر ہستی نقادوں کا انداز نقد انتہائی رہا ہے۔ وہ شاعری کی ہریت کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کے ساتھ
 ساتھ نفسیات، بشریات اور تمدنی حالات کی تلاش و تحقیق میں بھی دلچسپی لیتے ہیں، اس میں کوئی شک
 نہیں کہ بعض معاصر نقادوں نے بعض فن پاروں کو وقت نظر اور لفظ شناسی سے پرکھنے کی کوشش کی ہے
 اور تنقید تاریخییت اور تاثیریت کے موبہوم دھند لکوں سے نکل کر معرفت، جامعیت اور خود مرکزیت
 کی طرف آئی ہے۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ ابھی یہ بھرپور طریقے سے اپنا انفرادی وجود منوای نہیں سکی ہے۔
 ہستی تنقید کے امکانات اور حدود کیا ہیں؟ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ تنقید کا یہ طریقہ شاعری کی
 اصلیت کی دریافت اور اس کی گلی تعین قدر کے لئے دیگر نظریات نقد کے مقابلے میں زیادہ کارآمد
 معنی خیز اور معروضی ہے، یہ طریقہ فنی تخلیق کی انفرادیت، تخصیص اور خود مختاری کا احساس دلانے میں
 موثر رہا ہے اور غیر ضروری علمی اور تمدنی مباحث میں الجھنے کے بجائے اسکی لسانی باریکیوں اور
 پیچیدگیوں کے وقت نظر سے مطالعہ کرنے کی ضرورت پر اصرار کرتا ہے، سچ تو یہ ہے کہ ہستی تنقید نے
 فن کے شخص کی بجالی میں نمایاں رول ادا کیا ہے، سوال یہ ہے کہ یہ طرز نقد کس حد تک انفرادی فیصلہ
 کرنے میں کامیاب ہوتا ہے، یہ مسلم ہے کہ یہ طرز نقد ہریت کے گہرے مطالعے سے تخلیق کی اندرونی
 تجرباتی جہات تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے، تجربات کی بولچھونی، وسعت اور گہرائی ہی
 دراصل فن کی وقعت کا باعث ہوتی ہے، چنانچہ میر اور غالب کے مقابلے میں فیض اور فراق کی کم
 رنگی کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ موثر الذکر شعراء تجربے کی اس بیکرانی کا احاطہ نہ کر سکے
 جس پر میر و غالب کا تصرف تھا۔ میر و غالب کا فن ہیئت
 کے اعتبار سے اپنی پیچیدگی اور مضمر معنوی جہات کے امکانات کو ظاہر کرتا ہے۔

احد اس سے ان کی فوقیت مسلم ہو جاتی ہے پس ظاہر ہوا کہ یہی تنقید اعلیٰ درجہ کے ادب میں تفریق کرنے میں مہم ثابت ہوتی ہے جو تاریخی تنقید کے بس کی بات نہیں کسی فن پارے کی موضوعیت یا تاریخی مسئلہ کی بنا پر اسکی تعین قدر نہیں ہو سکتی، اگر ایسا ہوتا تو خوش کی سماجی اور سیاسی شاعری یا پریم چند کے طبقاتی شعور کے حامل انسانے اعلیٰ درجے کے فن کے دائرے سے خارج نہ ہوتے، یہی تنقید ادب کے مسلسل وجود کا محاکرہ کر کے خالص فنی اور جمالیاتی معیار کے مطابق اقدار کی فیصلے کے لئے راہ ہموار کرتی ہے یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ اس نوع کی تنقید نے ادبی مزاج جو خالص تخلیقی ادب سے سروکھتا ہے ہمہ تنگی رکھتی ہے۔ نیز یہ ادب کی قدرتی کسے کوئی مستعار یا عاید کردہ تنقیدی معیار کا حکم نہیں رکھتی بلکہ ادب کے باطن سے ہم رشتگی کا احساس دلاتی ہے، یہی تنقید بلاشبہ معاصر ادبی ذہن کی علامتیت پیچیدگی اور ابھار سے گہری ممانعت رکھتی ہے۔

کیا یہی تنقید شاعر کی زندگی یا اس کے سماجی پس منظر سے صرف نظر کر کے فن پارے کے بارے میں کوئی تشفی بخش رائے دے سکتی ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ تاریخی سماجی اور ادبی حقائق بالواسطہ یا بلاواسطہ فن پارے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ شاعری کا میڈیم یعنی زبان فی نفسہ ایک سماجی روایت کا درجہ رکھتی ہے جو تاریخی حالات کی پابند ہے، ظاہر ہے ان حقائق کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، 'طلسم'، 'دین الہیہ' اور 'قبال' کے کلام کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے یہ ضروری ہے کہ بعض لفظوں اور سیکڑوں کے تاریخی 'مذہب' اور اساطیری پس منظر کا علم حاصل کیا جائے یہ ضرور ہے کہ یہ علم شعری لسانیات میں منقلب ہو کر تجربے کا حصہ بن جاتا ہے اور اسکی تاریخی حیثیت متغیر ہو جاتی ہے۔

آخر میں یہی تنقید کی ایک حد بندی کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، یہی تنقید لسانی ہیئت کا تجربہ کر کے تنقید فن پارے میں مضمون معانی کو دریافت کرنے یا زندگی سے اس کے معنوی روابط کی شناخت کرنے پر اپنا سارا اور صرف کرتی ہے اس میں خطرہ یہ ہے کہ یہ طریقہ بلا اثر معنی یا موضوعیت کی نشاندہی کرنے کے مکتبہ نہ رویے پر منتج نہ ہو۔ جو روایتی تنقید کا طمع نظر رہا ہے اس طرح سے فن پارے کا منفرد انوکھا اور آزاد وجود پس پشت ہو جائے گا جو زمان و مکان کی پابندیوں کی نفی کر کے سیکرائی کا احساس دلانا

ہے ضرورت اس بات کی ہے کہ بیانی تقییر کے تحت فن پارے کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے فوری طور پر
 لفظ و پیکرے "نا و مطلب کو برآمد کرنے پر ساری قوتیں صرف نہ کی جائیں بلکہ تخلیق کے لسانی نظام کے
 مطالعے سے اس مستور امراری تجربے کی شناخت کی جائے جو فن پارے کی شناخت بھی ہے اور نہتائے
 مفہد بھی سامنے کی بات یہ ہے کہ فن پارے سے کسی مفید یا مخصوص معنی کی کشید پر اصرار کرنا اسکی کثیرتکثرت
 سے انکار کرنے کے مترادف ہے دراصل تقییری عمل فن پارے کی ہیئت کے توسط سے اسکی باطنی کائنات
 میں باریاب ہونے کا پروانہ ہے اور وہاں تجریر و قوعات سے مستہادم ہونا ہے اس عمل میں نقاد
 با مشور قارئین کو بھی اپنے ہمراہ لے جانا ہے اور امراری جلوؤں کے روپر و ٹھٹھا کرتا ہے اگر وہ ایسا کرنے
 میں کامیاب ہوتا ہے تو اس کا فریضہ مکمل ہو جاتا ہے زہی معافی کی توضیح کی بات تو اس کے لئے
 پیشہ ور مدرسوں کی کیا کمی ہے؟ تاہم اگر وہ تعیرت یا توضیح معافی کا معنی کام بھی ہاتھ میں لے، تو اس
 کا کام معافی کی تعین نہیں بلکہ معنوی امکانات کی جانب اشارہ کرنا ہوگا۔